

LA CONTRIBUTION D'UN AMÉRICAIN
AU SYMBOLISME FRANÇAIS

STUART MERRILL

*Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

MARJORIE LOUISE HENRY



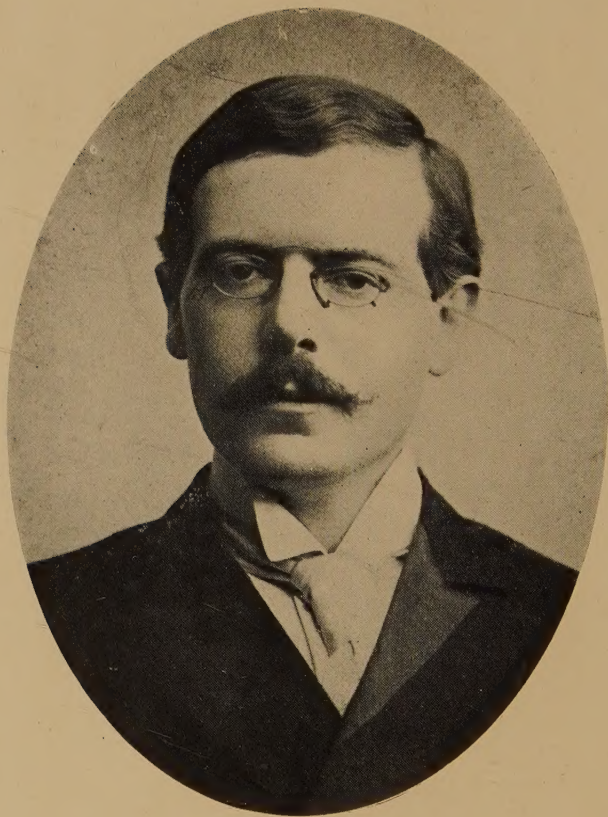
PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION

5 ET 7, QUAI MALAQUAIS. 5 ET 7

—
1927

STUART MERRILL



Stuart Merrill

LA CONTRIBUTION D'UN AMÉRICAIN
AU SYMBOLISME FRANÇAIS

STUART MERRILL

*Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

MARJORIE LOUISE HENRY



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION

5 ET 7, QUAI MALAQUAIS, 5 ET 7

—
1927



*The world is made by the singer
for the dreamer.*

OSCAR WILDE.

(Intentions.)

A la mémoire de mon père.

A ma chère mère.

AVANT-PROPOS

Si, en dépit des difficultés matérielles de l'entreprise, le portrait que j'ai tenté de faire de Stuart Merrill a quelque ressemblance avec l'original ; si le présent essai peut offrir quelque intérêt et ne pas être dénué de toute valeur, on entend bien que je ne saurais en revendiquer pour moi tout le mérite. La vérité est qu'il m'aura été donné d'entendre parler de Merrill d'une façon telle que j'ai eu l'illusion de vivre un peu dans son intimité, et que cette charmante figure a fini par vivre sous mes yeux.

Avec une générosité que ne parviendra jamais à égaler toute ma gratitude, la famille et les amis de Stuart Merrill m'ont permis de puiser à pleines mains dans les trésors de leur documentation : comment, dès lors, malgré mes propres insuffisances, cette étude ne contiendrait-elle pas quelques richesses ? ... N'ai-je pas le droit — le devoir ! — d'appeler ainsi ce qui n'est pas à moi ?

La personne à laquelle je dois, en premier lieu, offrir l'hommage de mes remerciements émus, c'est Madame Claire Stuart-Merrill.

L'exquise compagne, dont la présence a réchauffé et illuminé toute la dernière partie de la vie de l'écrivain ; — qui a été à la fois une Muse pour le poète et comme un ange gardien pour l'homme, — a eu l'infinie bonté de me confier tous les manuscrits que Merrill avait laissés en mourant. Elle a bien voulu, également, mettre à ma disposition une correspondance sans prix, où se trouvent une quantité de lettres inédites adressées au poète par des contemporains, au nombre desquels se trouvent des noms illustres. Ces

lettres n'honorent sans doute pas moins ceux qui les écrivirent que celui auquel elles furent écrites.

Inversement, j'ai eu la bonne fortune de pouvoir lire beaucoup de lettres intéressantes adressées par Merrill à ses confrères et amis. Et, de ces lettres, je dirai la même chose : qu'elles honorent autant leurs destinataires que leur auteur. Il m'est infiniment doux de pouvoir exprimer ici ma profonde reconnaissance à tous ceux qui, enrichissant ma documentation de leurs souvenirs personnels, ont réussi, par le prestige du verbe, à ressusciter devant moi une époque et un homme. J'ai eu entre les mains, grâce à eux, de bien précieuses lettres où Merrill fait paraître, non seulement la qualité de son cœur, mais la qualité de son esprit et la noblesse de son idéal esthétique et moral. — Lettres adressées à Merrill ; lettres écrites par Merrill : dossier qui renferme sans conteste des éléments intéressants d'un chapitre de l'histoire littéraire française. — Accueillie par tous avec une bienveillance touchante (due, assurément, à la piété du souvenir gardé à l'ami par ses amis), je dois des remerciements particulièrement chaleureux à MM. André Fontainas, Albert Mockel, Edmond Pilon, A. F. Hérol, Francis Vielé-Griffin, Paul Fort, Octave Uzanne, Camille Mauclair, Armand Point, Georges Pioch, René Ghil, Henri de Régnier et Paul Valéry. MM. Alfred Vallette et Albert Messein me permettront aussi de citer ici leurs noms.

Si le présent travail m'a coûté quelque peine, il m'a, ainsi, on le voit, procuré déjà quelques grandes satisfactions : une des plus vives n'est-elle pas d'avoir eu l'honneur d'approcher quelques-unes des personnalités qui concourent à l'incomparable rayonnement intellectuel de la France ?

De précieux renseignements m'ont également été donnés en Amérique par un frère de Stuart Merrill : Mr. George Grenville Merrill : je le prie d'agréer mes vifs remerciements.

Il va sans dire que, au cours de mon travail, j'ai été amenée (et ceci représente une nouvelle dette à acquitter) à faire appel aux divers ouvrages publiés se rapportant directement à mon sujet :

«Souvenirs» ayant un caractère général, et relatifs à l'ensemble du groupe littéraire dont fit partie Merrill; études critiques et articles expressément consacrés à Merrill lui-même. — Professeur Thomas Rudmose-Brown a eu l'obligeance de m'adresser de Dublin : d'une part, la conférence qu'il avait faite sur Merrill; d'autre part, des pages inédites du poète.

Parmi ceux qui, en France, m'ont aidée de leurs conseils, je dois des remerciements tout particuliers à M. Fernand Baldensperger. Avec sa bienveillance éclairée, il m'a indiqué la voie à suivre pour mener à bien mes travaux. En outre, la sollicitude de MM. Alfred Jeanroy, John Charpentier, René Jazinski m'a été précieuse, et je suis heureuse de la reconnaître ici. Je prie M. Charles Jacob d'agréer aussi mes plus cordiaux remerciements pour les précieux avis qu'il a bien voulu me donner.

Je tiens aussi à exprimer ici toute ma reconnaissance à M. Édouard Champion qui a été, non seulement le plus obligeant des éditeurs, mais encore — et une fois de plus — s'est montré l'ami des lettres, en mettant à ma disposition les richesses de sa bibliothèque.

Je ne saurais clore ces actions de grâce — dont l'expression reste fort au-dessous de ce que ressent mon cœur — sans inscrire au bas de cette page deux noms qui y rayonneront comme un radieux symbole de bonté douce et chaude. Il y a deux personnes qui, inlassablement, m'ont encouragée, réconfortée, soutenue pendant les heures difficiles : ces personnes sont M. et M^{me} Édouard Estaunié.

M. L. H.

Paris, avril 1927.

INTRODUCTION

L'objet de cette étude est expressément et exclusivement Stuart Merrill. Ce n'est point le symbolisme. Il serait d'autant plus présomptueux de ma part de tenter de définir et d'analyser le symbolisme que je ne le pourrais faire sans entreprendre, en même temps, d'écrire un très long chapitre de l'histoire même de la littérature française du xix^e siècle, — chapitre où, en particulier, une place très considérable devrait être faite au romantisme. Cette ambition serait tout à fait disproportionnée à mes faibles moyens. Mais il est impossible de parler de la partie sans parler du tout. Il faut au moins poser les deux termes du rapport. Je dirai donc un mot du symbolisme.

On entend bien que, si j'ai entrepris de faire un portrait de Stuart Merrill, c'est parce que je suis Américaine et que ce poète — Français — est d'origine américaine et de race anglo-saxonne. Que d'ailleurs, un sujet américain soit devenu Français d'adoption — ou même homme de lettres français — ce n'est là, après tout, qu'un accident forfuit. Il ne suffirait pas, à lui seul, à justifier cette étude.

Mais il arriva que certains éléments de la poésie de langue anglaise pénétrèrent dans la poésie française — et parfois pénétrèrent la poésie française — en même temps que Merrill entraît dans le symbolisme français (et quand je dis que ces éléments sont entrés « en même temps » que Merrill, je ne veux pas dire qu'ils soient entrés « par » Merrill). Non. Il se trouve qu'il y a eu synchronisme (ce serait trop peu dire que de parler d'une simple

coïncidence); et il faut d'autant moins attribuer à Merrill la cause de ce phénomène que les influences du cosmopolitisme sur les lettres — et peut-être sur les mœurs françaises — avaient commencé à se faire sentir avant son arrivée. Mais ce n'est pas forcer les faits que d'avancer que cet homme — initié aux littératures anglo-américaines, imprégné d'idées anglo-saxonnes, extrêmement sensible à la musique spéciale de la poésie anglaise — a, par sa vie et par ses écrits, contribué pour une certaine part à répandre la curiosité, et même le goût, des poètes américains et anglais.

Merrill se trouve donc être représentatif de quelque chose de plus grand que lui-même. Il occupe une place très honorable dans le symbolisme : il en occupe peut-être une plus grande encore dans le cosmopolitisme intellectuel. Il est un des premiers représentants de ce qu'on appelle aujourd'hui l'« humanisme ». A tous ces titres, il méritait peut-être de retenir l'attention de quelqu'un qui, tenu par sa profession d'avoir une culture anglo-française, se trouve ainsi posséder quelques points de comparaison, et qui, à défaut de compétence, unit du moins dans un même et profond amour la poésie française et la poésie anglaise.

« Symbolisme » est une expression assez vague et qui, étant très compréhensive, garde quelque chose d'un peu indéfini et de mystérieux. Pour les initiés (même quand ils ne songeaient pas à fonder une « École »), le mot a un sens précis, encore que ce sens puisse varier de l'un à l'autre. Tel en tout cas qu'ils concevaient le symbolisme, il est incontestable qu'il représente un idéal très élevé, — si élevé qu'il est peut-être hors des prises de la créature humaine. Mais ce qui honore cette créature, n'est-ce pas l'effort désespéré qu'elle fait, de toutes les manières, pour se rapprocher de Dieu? —

Vieux, en un sens comme la pensée même, le symbolisme, en tant que corps de doctrine, est né d'une conception de la poésie dont on ne peut contester qu'elle soit vraie, du moins dans l'absolu.

Les symbolistes — en impressionnistes sinon en linguistes et en savants — avaient pressenti que le langage n'a pas nécessairement de fonction littéraire et artistique et que sa fonction essentielle est

une fonction sociale ; que ce n'est pas, en soi, un instrument d'art mais un outil ; qu'il est d'ailleurs avili, souillé, dégradé par les besognes utilitaires — sans parler des basses œuvres — auquel il sert quotidiennement ; que, même (et peut-être surtout) sous sa forme oratoire, il a quelque chose de factice, d'insincère, de théâtral (il fallait « tordre le cou à l'éloquence »). Ils estimaient que l'éloquence, caricature de la beauté, était parfois plus laide que la laideur nue.

A leurs yeux, les concepts les plus hauts de l'intelligence, comme aussi les plus nobles élans de l'âme, les frissons, les remous, les ondulations rythmiques du subconscient, les « vagues de fond » de l'être ne pouvaient trouver leur expression que dans un mode intermédiaire entre la parole humaine et la musique. La musique était ce qui se rapprochait le plus du divin. Mallarmé disait que la poésie « devait reprendre son bien à la musique ». Il entendait sans doute que, de même que tous les versificateurs ne sont pas poètes, de même, ne sont pas nécessairement « poètes » tous les constructeurs d'édifices sonores, et qu'il faut être poète pour mériter le nom de musicien et réciproquement musicien pour arriver à s'exprimer totalement comme poète. Paul Valéry dira plus tard qu'entre « l'être et le connaître travaille la puissante et vaine musique ». « Vaine », apparemment, à cause de son indétermination. Et, sous ce rapport, la poésie lui est supérieure, étant le mode pour aller de l'être au connaître.

« Qu'est-ce que la poésie ? Qu'est-ce que ces espèces de conceptions qui, dans la musique, s'énoncent presque à l'état d'émotion pure ? demandait Milsand en 1864 dans l'admirable travail sur Ruskin (1) qui éveilla en France un vif intérêt pour certaines idées esthétiques anglaises.

Ces conceptions, chez le poète, sont déjà une combinaison d'émotions et d'idées, continue-t-il. Si l'on remonte à la source de l'inspiration, c'est-à-dire à un moment où l'intelligence pure ne s'est pas

(1) Joseph Milsand, *L'Esthétique anglaise : Étude sur John Ruskin*. Paris, 1864.

encore emparée des matériaux que lui a fournis la sensibilité, moment où il y a parfait accord synthétique entre la sensation, la pensée et la volonté non encore dissociées, on est en présence de la conception poétique à l'état pur. Cette conception (toujours d'après Milsand) devient musique, poésie écrite ou peinture, suivant la proportion des éléments divers dont elle se compose.

Avec les symbolistes, donc, la poésie, — qui s'était tenue beaucoup plus près de la parole que de la musique, — s'éloigne du langage ordinaire, du langage intelligible et cherche (peut-elle y réussir?) à se confondre avec la musique. Personne, parmi ceux qui aiment la vraie poésie, ne conteste plus que la langue poétique ait été trop souvent une simple rhétorique spéciale, parfois éclatante. Mais il est difficile aussi de ne pas accorder que la réaction a souvent conduit les symbolistes à l'exagération. « C'est Stéphane Mallarmé, dit Camille Mauclair, qui retient les poètes sur la pente de la dissolution de la poésie en musique (dissolution prévue par Taine). Au lieu d'absorption, il y eut parallélisme (1). » Mauclair transforme ainsi la phrase de Taine. « Avant peu de temps, la poésie sera considérée, par un retour à son idéal primitif, comme un langage psychologique, un chant intermédiaire entre la musique pure et les autres arts (2). »

Si la recherche de la musicalité a tenu la plus grande place dans la conception qu'eurent les symbolistes de la poésie pure, il n'est cependant pas superflu d'indiquer (ou d'essayer d'indiquer) ce qu'ils entendaient par le symbole proprement dit. Jules Lemaitre (rétrécissant et peut-être amputant un peu la conception des symbolistes) a défini le SYMBOLE « une comparaison prolongée dont on ne nous donne que le second terme, un système de métaphores suivies (3) » dont on s'abstient à dessein de donner la clé.

Soit. Mais, diront non sans quelque raison les symbolistes, n'y a-t-il pas avantage à remplacer ce premier terme — absent — par

(1) *Les rapports actuels de la Musique et de la Poésie en France* (*La Revue*, 1^{er} juillet 1902). C'est une des plus éblouissantes études sur la musique du vers.

(2) *Op. cit.*

(3) *Les Contemporains.*

un grand nombre, par un nombre presque indéfini de termes variés qu'on aura la faculté d'y substituer ? De même que, dans la musique, chacun ne voit pas le même paysage sonore, de même, il n'est pas indispensable que chacun voie dans le symbole une seule chose, et la même chose. Les symbolistes enveloppent leurs concepts et leurs impressions dans des formes qui n'ont point de contours précis. Le miroir qu'ils présentent aux choses n'est pas une petite surface délimitée et limpide, réfléchissant une image unique et nette : c'est un miroir à facettes, ou bien c'est une surface légèrement embrumée et agrandie, capable de refléter à la fois une très large portion de l'Univers. Ajoutons que, dans cet Univers, leur âme se trouve projetée et comme dissoute.

Leur moi se dilate et se sublimise. Ils ont le sens du mystère, le souci d'écouter ce que disent les choses, de « correspondre âme à âme avec l'obscur pensée répandue dans la nuit du monde ».

Il y eut bien d'autres éléments dans le symbolisme ; mais ceci ne saurait être qu'une ébauche. L'idéalisme, l'individualisme, la musicalité et la libération prosodique : voilà les caractéristiques principales de ce que l'on est d'accord pour appeler « le symbolisme ».

L'apport d'éléments étrangers est commun aux romantiques et aux symbolistes (ce n'est du reste pas le seul élément qui soit commun aux uns et aux autres). Le symbolisme ne se borna pas d'ailleurs à subir de loin des influences étrangères : il compta plusieurs étrangers parmi ses propres adeptes. Le symbolisme, pour citer encore Camille Mauclair, fut « le résultat naturel d'une série de circonstances, d'une modification de la sensibilité française sous l'impulsion d'un certain nombre de pensées venues de l'étranger (1) ». Ces pensées sont arrivées en France par diverses voies. Il en est certaines qu'il est utile de mentionner.

On ne saurait passer sous silence l'influence qu'ont eue notamment Schopenhauer, Nietzsche, Wagner. La publication en France

(1) M. Mauclair traite cette question dans l'article où est prise cette situation : *Souvenirs sur le mouvement symboliste en France, 1884-1887* (*La Nouvelle Revue*, 15 oct. 1897).

de plusieurs œuvres étrangères contribua à ranimer l'élan du jeune idéalisme. Il faut, parmi celles-ci, signaler l'*Esthétique anglaise* de Milsand, parue en 1864. Entre 1856 et 1869, il y eut cinq traductions de Poe par Baudelaire (sans parler d'une vingtaine d'autres traductions qui furent publiées avant 1890, date où parurent les *Œuvres complètes*). En 1875, Mallarmé donna sa fameuse traduction du *Corbeau*; et, en 1888, celle des *Poèmes* de Poe. La traduction, par Tola Dorian, de l'*Ode à la Statue* de Swinburne parut en 1883. En 1889, Gabriel Sarrazin publia son essai sur *la Renaissance de la poésie anglaise*, où se trouvait une étude remarquable sur Walt Whitman. Émile Hennequin et M. de Vogüé font connaître les romanciers russes. M. Arthur Symons est allé plus loin que d'autres en voyant dans Villiers « a combination of Swift, Poe and Coleridge (1) ». Il y eut aussi des influences scandinaves incontestables. Il est à noter que tous ces courants de pensées viennent du Nord.

C'est des pré-raphaélites anglais que vint la formule « la religion de la beauté » — devise qu'on est en droit d'appliquer au symbolisme français.

La liste des étrangers qui vinrent jouer un rôle dans le mouvement littéraire de 1885 en France a déjà été maintes fois dressée. M. Ernest Raynaud l'a complétée et a montré à quelle source de philosophie étrangère s'étaient abreuvés les maîtres du symbolisme français (2). L'Amérique, en la personne de Poe, d'Emerson et de Whitman, a eu sa part dans les influences exercées à distance; elle a eu une certaine part directe dans le mouvement par l'action personnelle de Vielé-Griffin et de Merrill.

Nous devons être très fiers, écrivit Merrill en 1912, de pouvoir porter le titre d'écrivains français, et... la France à son tour doit être fière d'avoir attiré de toutes les parties du monde, par le rayonnement de son génie, tant de poètes qui ne lui demandent que le droit d'écrire en son divin langage et l'honneur de verser pour elle, au besoin, le plus pur de leur sang (3).

(1) *The Decadent Movement*.

(2) Ernest Raynaud, *la Mêleé symboliste*, vol. III, p. 174. Paris, 1920.

(3) *Le Masque*, 1912.

Dans un terreau contenant des éléments aussi variés, on s'explique qu'une plante exotique ait pu s'enraciner facilement et donner ses fleurs. Entre Merrill et la génération littéraire française dans laquelle il se développa, il se trouvait qu'il y avait d'incontestables affinités. Son évolution personnelle suivit naturellement le processus de l'évolution symboliste. Bien que la culture française (et gréco-latine) eût de bonne heure marqué son esprit d'une forte et indélébile empreinte, il est resté toute sa vie sensible aux influences américaines et anglaises. Il était tout naturel que, sur lui, encore plus que sur ses camarades français, s'exerçât l'attrait d'Emerson, de Poe, de Whitman, de Swinburne, de Tennyson, de Rossetti, de Browning, de William Morris, d'Oscar Wilde. Si les préraphaélites anglais suggérèrent aux symbolistes français certains des paysages et des décors de leurs poèmes, il allait de soi que Merrill s'inspirât d'eux pour la mise en scène de ses compositions poétiques.

Enfin, cette plante exotique, qui se racinait si aisément en terre française, était tout de même une plante déracinée. La patrie de Merrill était un peu devenue le monde. Ses compatriotes, c'était toute l'espèce humaine. Son œuvre, commencée sur un ton de dilettantisme et de froide objectivité, se termine par un hymne social et humanitaire.

Si, en tant qu'artiste, il revient à la fin de sa vie aux formes classiques du passé, c'est vers l'avenir que se tourne sa pensée profonde. Son cœur s'est encore élargi et sa religion est la religion de l'humanité. Ainsi, tandis que sa forme est de plus en plus française, sa pensée a un accent de plus en plus anglo-saxon.

A quelque moment, en tout cas, de sa vie, qu'on le prenne, ce qu'on peut affirmer, c'est qu'il fut, par excellence, un galant homme ; ce qu'on peut affirmer, c'est la distinction, la limpidité, la noblesse, la générosité de cette âme. Il ne fut pas le « gendelettres » faisant semblant d'aimer la beauté dans le moment où il écrit. Il l'aima passionnément, éperdument, à tous les instants de sa vie.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

PREMIÈRES ANNÉES

1. L'ENFANCE. — Celui qui devait plus tard prendre une place distinguée parmi les poètes symbolistes français naquit aux États-Unis à Hempstead, Long Island, le 1^{er} août 1863, d'une vieille famille américaine d'origine anglo-écossaise qui, par les femmes — et comme paraît en témoigner le nom de *Stuart Fitz Randolph*, — se rattachait à la plus illustre des lignées. La branche maternelle des Fitz Randolph (nom qui veut dire « Fils de Héros ») fait, en effet, remonter ses origines à la conquête de la Bretagne. Dans les veines des Randolph coulait le noble sang des Bruce d'Écosse et des *Stuart* d'Angleterre. Isabel, de la maison royale de Bruce, avait épousé au XIII^e siècle un de ses cousins, Sir Thomas Fitz Randolph. C'est leur fils qui avait fait construire le célèbre château de Middleham, où fut emprisonné Édouard VI.

En 1620, fidèle à l'ancienne devise de la famille Fitz Randolph : *Jamais arrière*, Master Edward Fitz Randolph, puritain loyal, avait, en compagnie de son père, quitté la ville de Nottinghamshire (centre des premières sociétés puritaines en Angleterre) pour aller chercher dans le Nouveau Monde la liberté religieuse que celui-ci promettait.

En 1637, le jeune Fitz Randolph avait épousé Elisabeth Blosson à Scituate (Massachusetts). Leurs onze enfants s'établirent dans différents endroits de l'Est et du Centre. Parmi leurs descendants, il y eut des hommes célèbres, dont l'un fonda, dans l'État de Virginie, la famille qui devait donner naissance à la future mère de Stuart Merrill.

C'est en 1840 que le grand-père maternel du futur poète, William L. Laing, était venu s'installer à Hempstead. Il était alors souffrant et il espérait que l'air salin rétablirait sa santé. Il fit souche à Hempstead, et, de son mariage

avec Elisabeth Fitz Randolph, naquirent sept enfants. Famille et mœurs patriarcales. La maison était ouverte à tous les amis et à tous les voisins, suivant les habitudes de large hospitalité de la Virginie, dont cette branche de la famille était originaire.

C'est dans ce milieu familial que naquit celle qui devait être la mère du poète : Emma Fitz Randolph Laing. C'était une femme douée des plus brillantes qualités, héritage qu'elle tenait des ancêtres glorieux dont le sang coulait dans ses veines. Elle hérita d'eux ce caractère ferme et entier et ces qualités de force et de courage, qu'elle sut déployer dans l'adversité.

« Une mère admirable, put écrire Stuart à son ami André Fontainas, m'a enseigné par son exemple le courage du rire et du sourire. Je vois par quelles larmes et quels deuils elle a dû payer les rares moments de joie qu'elle a connus. Cependant, aux pires adversités, elle a opposé son beau sourire (1). »

De sa grand'mère française, Mrs. Merrill avait hérité une grande beauté, un charme tout particulier et une rare intelligence. Elle semblait parée de tous les dons, et son fils aîné, Stuart Fitz Randolph, devait tenir d'elle.

Le père du futur poète, George Merrill (2), descendant d'une ancienne famille de la Nouvelle Angleterre, comptait, au nombre de ses aïeux les plus marquants, Sir William Pepperell (créé baronnet par le roi pour services rendus pendant la guerre franco-indienne en 1746), et Grenville Mellen, qui eut, de son vivant, une certaine notoriété comme poète. George Merrill, élevé en Angleterre, avait fait ses études à l'Université de Dublin où il avait remporté une de ces médailles d'or dont le prestige est là-bas si considérable. Il avait publié lui-même quelques volumes d'essais et de poésie et fait un travail considérable sur le droit international. Malgré ses longs séjours en Angleterre et en France, George Merrill était toujours resté étroitement fidèle à la religion et aux principes sévères de ses ancêtres puritains. C'était une âme forte et pieuse : foi inébranlable, vie austère.

C'est en 1863 qu'il avait épousé Emma Fitz Randolph Laing et qu'ils s'étaient installés à Hempstead (L. I.), dans la maison où devait bientôt naître Stuart.

La petite ville de Hempstead, située au centre de l'île, ombragée de grands arbres centenaires et dominée de son clocher blanc effilé, a l'honneur d'être en même temps la plus ancienne ville de Long Island et le pays natal du grand Walt Whitman à qui Merrill devait vouer une grande vénération. C'est aussi le pays d'origine de la famille du poète Francis Vielé-Griffin, son ami et confrère.

(1) Lettre du 31 août 1911 (*Prose et Vers*, p. 24).

(2) Le nom de Merrill fut donné au père du poète par le capitaine Merrill qui avait adopté l'enfant de cette famille illustre.



STUART MERRILL A TROIS ANS.

L'enfant avait à peine trois ans quand survint un événement qui devait orienter sa vie dans une voie inattendue et qui, en l'enlevant à son pays natal, allait priver les lettres anglaises d'un beau poète. George Merrill, préoccupé de sa santé et escomptant les bienfaits d'un changement de climat, accepta un poste de conseiller juridique à l'ambassade américaine de Paris. Il partit. Sa famille devait rester en France pendant dix-huit années. Peu de temps après l'installation des Merrill à Paris, éclatait la terrible guerre de 1870, dont les conséquences devaient peser si lourdement sur toute cette génération. La famille Merrill dut quitter la capitale et se réfugier : d'abord à Caen, puis à l'île de Wight. Ainsi se passèrent les premières années d'enfance : éloignement du pays natal, insécurité causée par la guerre, déplacements successifs. Le deuil du pays ami affecta profondément la sensibilité de l'enfant, qui portait en lui l'âme d'un poète.

Si la famille Merrill avait été une des dernières à quitter Paris au moment du siège, elle fut une des premières à y revenir. La fin de la guerre la trouva installée boulevard Malesherbes.

Il vaut vraiment la peine de s'arrêter un instant à contempler cet intérieur puritain caché au centre de Paris, car Merrill se souviendra toujours de la discipline de ces années de son enfance. Tout reconnaissant qu'il était à ses parents de la tendresse dont ils l'enveloppaient, et bien qu'il fût sensible aux exemples d'une vie simple et pleine de dignité, il lui arriva pourtant de trouver parfois un peu étroits les liens qui l'enserraient. Plus tard, sa pensée réagira contre cette vie et ces croyances un peu étriquées. Dans l'évolution morale de plus d'un jeune Français, ainsi grandis dans la contrainte calviniste, on retrouverait de semblables réactions ultérieures.

Ils étaient alors trois frères : George Grenville, né avant le départ pour la France en 1866, et William, le cadet, né à Paris en 1868. Le père, très sévère, les élevait selon les rigoureuses habitudes de discipline auxquelles sa propre enfance avait été soumise. Il exigeait que toute la famille fût réunie dans la salle à manger à huit heures et demie sonnant. Rien n'échappait à son œil, et il passait une inspection rapide pour s'assurer que la tenue des enfants était irréprochable : chaussures cirées, mains propres, dents brossées. Cet examen terminé, pendant que chacun se tenait debout et silencieux à sa place, il récitait le bénédicité selon la vieille coutume familiale. George Merrill, héritier des idées puritaines de la Nouvelle Angleterre, les avait acceptées en bloc et en suivait l'enseignement à la lettre. Ame austère, probe et chaste, il se conformait ponctuellement aux commandements du Décalogue et il entendait que sa famille suivît son exemple. La « New England conscience » sous sa forme la plus intransigeante, le rendait aussi sévère pour lui-même que pour son entourage.

Il éleva ses enfants dans la plus stricte observation puritaine du dimanche.

Ce jour-là, toute la famille assistait aux offices de l'église protestante de l'avenue de l'Alma : la présence de tous était obligatoire. L'après-midi, la famille restait rassemblée : musique, chants religieux que la mère accompagnait au piano, lectures pieuses, surtout celle de la Bible. A la lecture des Saintes Écritures succédait la prière en commun. De tout cela, il était impossible que l'âme malléable de l'enfant ne gardât pas une empreinte assez profonde.

C'est que, lui tout particulièrement, il avait apporté, en naissant, de rares facultés de réceptivité. Une âme avide de beauté, un cœur débordant de bonté et d'amour, un esprit ouvert d'avance à toutes les idées philosophiques qui flottaient dans l'air à l'heure où s'éveillaient ses premières curiosités : voilà les dons naturels dont il arrivait paré. Quinze ans de culture française devaient leur donner leur plein épanouissement, avant que la vie reprît l'enfant adoptif de la France pour le replonger dans un monde infiniment complexe et différent, le monde de New-York et celui du pays natal. Mais n'anticipons pas. Nous ferons, en temps opportun, allusion à ce séjour aux États-Unis.

2. L'ÉCOLIER. — « Esprit distingué et sérieux »... (M. Dupré, professeur de lettres au Lycée Fontanes.)

George Merrill, se souvenant de ses ascendants et des années qu'il avait passées à Dublin, aurait voulu donner à son fils aîné la même éducation que ses ancêtres et lui avaient reçue. Mais la mère, de tendances moins puritaines et de caractère plus libéral, obtint que Stuart fît ses études en France. On l'envoya au lycée de Vanves. Le petit Américain connut donc le régime rigoureux des internats français de cette époque. Quelle a pu être l'influence de cette dure existence sur une nature sensible, alors en pleine période de formation ?

Vers la fin de sa vie (en 1912), Merrill écrivit à Sir Edmund Gosse une lettre dans laquelle il évoque le souvenir de ses premières années. « The account which you have given me of your childhood is one which I shall always prize, lui répond Gosse. No doubt the arduous discipline of our youth was valuable, to you as to me — yet it is a boon with which we should be very unwilling to endow our children or our grand children! (1) »

Le lycée de Vanves est installé à Vaugirard-Issy, dans le château du prince de Condé. La République, en vertu de principes démocratiques,

(1) Lettre inédite : « Le récit que vous m'avez fait de votre enfance aura toujours pour moi un grand prix. Il n'est pas douteux que la stricte discipline que vous avez subie pendant votre jeunesse ne vous ait été profitable. Elle me le fut à moi-même. Pourtant, c'est un présent que nous ne ferions pas trop volontiers à nos enfants et petits-enfants. »

envoyait là des enfants de toutes classes : des fils de concierges y fraternisaient avec des fils de princes. C'est à Vanves que le petit Stuart, enfant réservé, docile et presque timide, fit la connaissance de Victor et de Louis Napoléon qui, fiers du passé et sûrs de l'avenir, promirent à leur camarade de le faire nommer un jour gouverneur de l'Algérie!

Mais ce n'est pas vers les fonctions officielles que devait s'orienter la vie de l'adolescent. En dépit de l'atmosphère morose d'une vie qui ne lui plaisait guère, il fit de sérieuses études sous la direction de maîtres de premier ordre. Au lycée de Vanves, alors dirigé par Privat Deschanel, il passa quatre ans : de 1875 à 1879. Il s'y maintint le quatrième de sa classe; deux fois il remporta le premier prix d'allemand et celui de version latine; une fois, le premier prix de version grecque; une fois enfin, le second prix d'histoire et de géographie et de grammaire française.

Stuart avait quinze ans lorsqu'il quitta le lycée de Vanves; c'est alors que commença cette vie de famille, pour lui si douce après les mornes années d'internat. A cette époque, la famille Merrill habitait 12, avenue d'Eylau, dans le quartier de l'Étoile. Il fut décidé que le jeune Stuart serait envoyé au lycée Fontanes, aujourd'hui lycée Condorcet. C'est là que Verlaine fit ses études et que Mallarmé fut professeur d'anglais. Le lycée n'étant guère à plus de vingt minutes de l'avenue d'Eylau, l'écolier pouvait, deux fois par jour, faire le trajet à pied.

Nulle école ne semblait mieux faite pour le préparer à devenir homme de lettres et poète. On y travaillait surtout le latin et le français; la poésie y était particulièrement en honneur. Dès 1879, M. Lantoine, professeur de lettres, qui devait être plus tard un maître éminent de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, donne ces notes à Merrill : « Bon esprit, net et droit. Il écrira bien en français. » Et encore, la même année : « Esprit solide, élève studieux et docile. Je suis très content de lui. Très bien. »

En 1880, M. Robert (devenu plus tard inspecteur général) écrit de lui : « Qualités vraiment littéraires, de l'imagination, du goût, très bon élève, style déjà formé. » Cette année-là, dans une classe de cinquante deux élèves, Merrill fut second en composition française et en version latine. Deux ans plus tard, en 1882, il eut comme condisciples en rhétorique : d'une part, Pierre Quillard (dont Merrill dira plus tard que « sa vie ne fut qu'une lutte magnifique et sereine en faveur de la Justice et de la Beauté (1) »); et, d'autre part, René Ghilbert — René Ghil — (dont, toujours d'après Merrill, « la conscience artistique n'a jamais pactisé avec le goût du jour (2) »). C'est également dans cette période scolaire qu'il fit la connaissance de tout un

(1) *Prose et Vers*, p. 184.

(2) *Ibid.*, p. 186.

groupe de jeunes gens passionnés pour la littérature, et qui devaient former la première phalange de la nouvelle école littéraire : Ephraïm Mikhaël, « de nous tous le plus précoce. Il atteignit de bonne heure à la perfection poétique, comme s'il pressentait qu'il devait plus rapidement que nous accomplir sa destinée; il était hanté dans la solitude par cette nostalgie de l'au-delà si caractéristique de ceux qui doivent mourir jeunes (1) »; André Fontainas, « beau comme un héros des *Mille et Une Nuits*, amène et souriant, il nous en imposait un peu (2) »; Rodolph Darzens, « qui nous révéla Verlaine (3) »; l'excellent Georges Vanor, qui « se destinait au théâtre et composait des vers pour la Saint-Charlemagne (4) »; Gabriel Lefèvre, Edmond Guillaumet et Charles Eudes Bonin. « Dans ce petit monde ardent qui s'initiait aux arcanes de l'art poétique, et où je n'ai jamais entendu exprimer les vœux de l'ambition basse ni les envies de la mesquine vanité (5) », Merrill se distinguait par un goût sérieux des études philosophiques, par sa lucide intelligence et par sa généreuse bonté.

L'enthousiasme qu'avaient ces jeunes gens pour la littérature leur inspira l'idée de publier une petite revue qu'ils baptisèrent du nom de « Le Fou ». Ce petit journal, formé de quatre feuilles lithographiées, fut dirigé d'abord par Guillaumet, puis par Georges Vanor (qui s'appelait alors Van Ormelingen). Le premier numéro parut le lundi 26 février 1883; en dessous du titre, il portait la mention : « Journal littéraire paraissant tous les lundis : 0 fr. 20 le numéro. » Des vers de Merrill — *Rêve vénitien* — se trouvaient en première page. Dans les numéros suivants, il se hasarda sur des sujets très divers, où sont visibles les réminiscences. « Je me rappelle, écrivit Merrill bien plus tard (en 1903), que *le Fou* s'illustrait de chansons de Darzens, de sonnets de Quillard, de poèmes en prose de Bonin, de barcarolles de votre serviteur! René Ghil y insérait des vers brûlants à l'adresse de M^{lle} Marguerite Ulgalde, qu'il avait vue aux Nouveautés et qu'il adorait de loin, oh! de bien loin! Ephraïm Mikhaël s'y distingua par une *Ballade à la concierge de mon cousin*, laquelle avait offensé sa jeune dignité de poète. Quant à Guillaumet, il rédigeait, à lui seul, la moitié du journal, car il était d'une fécondité inépuisable. Quand il descendait de classe, il avait coutume de me demander d'un air fier : « Devine combien j'ai fait de sonnets en deux heures ? » Moi, qui pendant ce laps de temps, avais péniblement accouché d'un quatrain, je hasardais : « Un sonnet et demi ? — Non, mon vieux, dix-sept (6) ! »

(1) *Prose et Vers*, p. 185-186.

(2) *Ibid.*, p. 186.

(3) *Ibid.*, p. 186.

(4) *Ibid.*, p. 186.

(5) *Ibid.*, p. 187.

(6) *Souvenirs sur le symbolisme*, réimprimés dans *Prose et vers*, p. 155-156.

Chacun écrivait sous un nom de guerre. Quillard signait Pierre Gringoire; Guillaumet : d'Angely ou Alcofibra; Goblet : Triboulet; Van Ormelingen (plus tard Georges Vanor) : Morleng; quant à Merrill, ses pseudonymes étaient Roméo, Méphisto ou Quidam.

Bien qu'on discerne dans ces premiers essais une adaptation assez naïve de sujets, de sentiments, de vocables ou de rythmes empruntés au grand maître Hugo, dont les poèmes ne quittaient guère la table du débutant, on sent déjà se former la personnalité de l'auteur des *Gammes*. Il est déjà beaucoup plus lui-même que certains de ses camarades. « Il était le plus sûr de lui », disait Fontainas. Dans ces strophes de jeunesse, on rencontre les recherches d'allitérations, les choix de mots, le goût des sonorités étranges ou prolongées qui caractériseront les poèmes de ses premiers recueils.

Jusqu'au jour où il entra à Condorcet, le jeune externe n'était jamais sorti sans sa bonne. La surveillance qui l'entourait était si stricte que, après ses quinze ans révolus, c'est sous l'œil vigilant de son père que, chaque soir, il faisait encore ses devoirs : il trouve pourtant, à ce moment, le moyen d'écrire le *Rêve Vénitien*, *Chatterton*, *Une Larme du Diable* et *Au Calvaire*, où s'exprimaient des sentiments dont il ne pouvait avoir évidemment qu'une expérience livresque.

Il n'est pas difficile de deviner de quelle source peuvent venir des vers tels que ceux-ci :

Or Dieu, du haut des cieux, vit pleurer le Démon,
Et se sentant ému d'un immense pardon,
Il mit sa larme d'or au milieu des étoiles (1).

Mais n'y a-t-il pas déjà une originalité assez sensible dans les vers suivants qui rappellent certaines phrases des *Gammes* ?

Seul, l'œil glauque du chat au fond de l'ombre guette,
C'est alors, qu'en rêvant, grand'mère, tu souris,
Dans ton vieux fauteuil vert aux falbalas flétris (2).

ou dans ceux-ci :

Deux Japonais aux cils d'ébène,
Aux longs yeux de jais et d'émail,
Jonglaient au milieu de l'arène
Comme deux sujets d'éventail (3).

(1) *Le Fou*, 21 mai 1883, n° 10.

(2) *Ibid.*, 30 avril 1883, n° 8.

(3) *Ibid.*, 14 mai 1883, n° 9.

L'activité de nos jeunes ambitieux ne se borna pas à la création d'une revue littéraire. Ils s'avisèrent encore de fonder un cercle auquel on donna le nom de : *Moineaux Francs*. Tous les jeudis, on se réunissait rue de la Victoire pour lire des vers et causer du dernier livre paru. André Fontainas, qui venait de publier son premier poème dans la *Jeune Belgique*, était regardé avec respect par ses camarades, jusque-là moins favorisés que lui. Par malheur, le cercle n'était guère plus riche que *le Fou* : il fallut quitter le local de la rue de la Victoire, et la dernière réunion eut lieu au parc Monceau, en plein air.

Ces jeunes littérateurs n'auraient pas été dignes de l'époque dans laquelle ils faisaient leurs débuts s'ils n'avaient pas eu le culte du « Grand Maître ». Ils eurent ainsi l'idée charmante et hardie d'offrir à Hugo la présidence d'honneur de leur cénacle. Quillard, Guillaumet et Merrill composaient la délégation qui se rendit avenue d'Eylau pour supplier le « dieu » de bien vouloir accepter le titre honorifique qu'ils désiraient lui décerner. Après une attente angoissante dans le salon de l'auguste demeure, ils entendirent, tremblants de peur et pâles d'émotion, un pas lourd descendre l'escalier. C'était une vieille servante qui venait leur annoncer que « Monsieur Hugo » n'était pas chez lui. Soulagés tout à coup de l'immense poids qui les tenait cloués au plancher, les dignes plénipotentiaires s'enfuirent de la maison à toutes jambes.

Leur ambition espérait réussir à se faire ouvrir les portes du vrai monde littéraire par la publication d'un livre collectif. Ils collaboraient alors à un petit journal édité par un certain Henri Jouve. Celui-ci organisait des soirées littéraires et des concours auxquels participaient René Ghil, Rodolph Darzens, Georges Michel (plus tard Ephraïm Mikhaël) et Stuart Merrill. C'est Mikhaël qui, dans une lettre pleine de charme et de malice innocente, annonça un jour à Merrill le résultat d'un de ces concours où son poème *Le Lunatique* avait été classé sixième. Les jeunes gens avaient fini par décider Jouve à publier leur livre collectif : il était convenu que, moyennant la somme de cent trente francs, on en tirerait cent exemplaires. Mais, faute d'argent, ce rêve de grandeur ne put se réaliser. Il faut lire le récit de cette déception dans la lettre de Mikhaël dont Merrill a cité un passage dans son article : *Souvenirs sur le Symbolisme* (*La Plume*, 15 déc. 1903).

Une consolation devait cependant leur être donnée : quelques-uns de leurs meilleurs vers furent publiés dans *Poésie et Nouvelles* ; c'était la récompense de leur collaboration au petit journal de Henri Jouve.

« Chère époque de Sturm und Drang » écrit Merrill, se rappelant ces débuts dans le monde littéraire. « Je pense avec une sorte de tendresse ironique au naïf enthousiasme de nos dix-huit ans. Ah ! comme nous haïssions le bourgeois ! J'avoue, pour ma part, avoir gardé intacte cette haine du bour-

geois, ainsi que beaucoup de mes camarades (1). » Mikhaël, qui partageait ce sentiment, s'écrie, lui (dans la lettre à laquelle il est fait allusion plus haut) : « Comme j'ai renversé ma fiole d'encre couleur de sang, je t'écris avec de l'encre bourgeoise. Pardonne-moi, ô Merrill ! » ; et il signe :

« Ton ami, Georges Michel
poète idéaliste-réaliste-impressionniste » (2).

Jeunes cœurs déjà soulevés par l'idéal qui devait les guider vers la recherche de l'universelle beauté ! cœurs bouillonnants d'enthousiasme et pleins de désintéressement !

En dépit de préoccupations poétiques de nature à le retarder dans ses études, Merrill fut reçu bachelier ès lettres le 20 mars 1884.

Muni d'un fonds solide de culture classique, exempt de tout souci matériel grâce à la situation de fortune de sa famille, passionné de questions sociales et politiques, Merrill brûlait de se lancer dans la mêlée littéraire et politique, de brandir l'étendard du nouveau mouvement qui, dès 1883, commençait à se dessiner. Mais dans sa famille allait bientôt survenir une catastrophe qui ne devait le laisser que quelques mois sur le terrain des luttes spirituelles : il allait bientôt en être séparé par toute l'étendue de l'Océan. Il ne cessera pourtant point d'y participer de loin et, de l'autre côté des mers, de défendre le nouvel Idéal.

3. LES HEURES QUI PRÉCÉDÈRENT LA NAISSANCE DE LA POÉSIE NOUVELLE. — Tous ceux qui ont écrit leurs souvenirs sur ces années grosses d'une nouvelle poésie ; tous ceux qui ont assisté à la lutte entre l'ordre consacré et l'ordre nouveau, sont d'accord sur l'hostilité déclarée de la presse envers les jeunes gens de cette génération. Comme les grandes revues aussi bien que les grands journaux leur restaient systématiquement fermés, force leur fut de créer des organes destinés à expliquer au « bétail ahuri des humains » l'originalité des idées sur l'art et la poésie dont leurs âmes débordaient, l'idéal qu'ils entrevoyaient déjà et qui les entraînait vers des régions toutes nouvelles.

Dans ces recueils de souvenirs, on trouvera, enveloppés quelquefois d'une légère brume poétique, des détails du plus grand intérêt sur ces revues de jeunes, presque introuvables aujourd'hui, et dont la connaissance est pourtant indispensable pour recréer l'atmosphère et retracer l'histoire de ces premières années de lutte (3).

(1) *Prose et Vers*, p. 164-165.

(2) Lettre de Mikhaël citée plus haut.

(3) Impossible de trouver ces revues dans les bibliothèques. J'ai dû, pour les avoir, m'adresser soit à des membres de la famille de Merrill, soit à ses amis.

Il a été maintes fois parlé, avec autant de verve que de fidélité, des nombreux groupes et des réunions de ces jeunes « *bohèmes* » dans les cafés : *Hydropathes*, *Hirsutes*, *Nous autres*, *le Chat Noir*, *Décadents*, *Zutistes*, *Jemenfoutistes* et autres. Nous nous bornerons ici à parler des cercles et des revues qui ouvrirent leurs bras au groupe de Condorcet dont Merrill fit partie jusqu'à son départ pour l'Amérique.

Le premier de ces groupes, formés au sortir du lycée, fut sans doute celui auquel René Ghil fait allusion dans son livre de souvenirs sur cette époque. « La nécessité de hautes études nous sépara sans nous désunir (1), dit-il en parlant de ses condisciples de Fontanes. D'aucuns, presque toutes les après-midi du vendredi, nous nous retrouvions à la maison, rue Montaigne, nous disant nos premiers poèmes. Si nous ne hantions pas le Quartier-Latin, nous n'évaguions non plus vers Montmartre... Nous discussions, en admiration, des grands Maîtres du Romantisme et du Parnasse, mais nous ignorions Verlaine, et de Mallarmé savions seulement qu'à « Fontanes », tout près de nous, enseignait l'anglais (tous, nous avions été en classe d'allemand) (2) un poète peu connu et assez étrange qui, tout le temps de son cours, s'interrompait, lointain et sourd au sournois chahut, pour noter hâtivement quelques secrètes pensées sur de petits carrés de papier tirés de sa poche... Rollinat passait alors, porté par une tueuse réclame : nous ne l'aimions généralement pas, mais par lui et à travers lui nous était révélé Baudelaire. Nous étions en 1883-1884 (3). »

Hugo règne encore dans tous les cœurs. Baudelaire, source première de la poésie nouvelle, est cher aux « jeunes ». Ils récitent les vers des grands parnassiens. Tous savent par cœur les *Trophées* de Heredia, non encore publiés. Villiers, Léon Dierx, Barbey d'Aurevilly : voilà quelques-uns des maîtres de la première heure. Bientôt sonnera celle de Verlaine et de Mallarmé. Ce sont les nouvelles revues qui révéleront à la jeune génération ces deux génies, par qui tout le symbolisme à venir devait être marqué d'une empreinte ineffaçable.

Les deux organes des « jeunes », à ce moment, étaient le *Chat Noir*, porte-parole des intérêts de Montmartre, et la *Nouvelle Rive Gauche*. Celle-ci, publiée chez Vanier, « socialiste-révolutionnaire, volontiers anti-patriote et anarchiste », parut le 9 novembre 1882 : Rédacteur, Léo Trézenik. Le premier numéro donna des productions de Charles Morice, de Léo d'Orfer

(1) Quillard et Mikhaël entrèrent à l'école des Chartes où ils firent la connaissance de Marcel Collière et A.-F. Hérold, lequel devint aussi un des meilleurs amis de Merrill. Bernard Lazare se joignit à ce groupe. « On se réunissait soit chez Quillard, rue Nollet, soit dans les cafés de la place Clichy », écrit Merrill. « Villiers ne dédaignait pas de frayer avec ces jeunes gens qui vénéraient son génie. »

(2) Sauf Fontainas qui fit son anglais dans la classe de Mallarmé.

(3) R. Ghil, *les Dates et les Œuvres*, p. 2.

discutait et disputait « avant tout de prosodie », dit Ghil ; « car ainsi commencent les mouvements poétiques et trop souvent ils s'en tiennent là (1) ».

En 1884, parut un livre qui devint l'Évangile des symbolistes : *A Rebours*, de J.-K. Huysmans. L'auteur y faisait la part belle à Verlaine et ce livre, venant après le portrait de Mallarmé dans les *Poètes Maudits* contribua à révéler à la jeune génération celui qui voulait devenir le poète de la connaissance : Stéphane Mallarmé. Enfin, en avril 1885, parurent dans *Lutèce* les premières *Déliquescences* : « Fragments d'une Symphonie en vert mineur ; Andante, Scherzo, Pizzicato ». Ces morceaux étaient dus à la collaboration de deux poètes spirituels qui signèrent d'abord J.-M.-J. Floupette et qui publièrent ensuite une seconde série sous le pseudonyme devenu célèbre d'Adoré Floupette.

Ce recueil de poésies « décadentes », — encore qu'il ne fût qu'une parodie à les auteurs raillaient l'art flou (Paul Verlaine) et l'art sibyllin (Stéphane Mallarmé), — fut une excellente réclame pour la jeune poésie et suscita toute une série de manifestations critiques du mouvement.

Il semble que, jusqu'en 1885, on n'ait pas pris conscience de l'esthétique nouvelle. A cette date, aucun manifeste n'a encore paru ; Zola a sa place à côté de Laforgue dans les pages de *Lutèce* et son nom voisine avec ceux de Vallette, de Ch. Cros, de Dubois, de Le Cardonnell et de Samain sur la liste des collaborateurs du « Scapin ». C'est la période des tâtonnements : on ne sait encore de quel côté s'orienter. On se passionne pour des idées politiques et sociales, autant que pour des idées littéraires. Le mouvement, comme l'avait été celui du romantisme, est d'abord un mouvement de négation et de révolte. A un moment donné, A. Baju, futur porte-drapeau des Décadents, s'apercevant que les tendances manquaient d'unité et ne représentaient que des forces destructives, tâcha de leur donner de la cohésion en faisant converger toutes les aspirations vers un but social. Il voulut mettre ces jeunes forces au service « du progrès, de la science, c'est-à-dire de la Révolution ». « Être décadent, c'est être scientifique, c'est pratiquer dès aujourd'hui cette philosophie du xx^e siècle basée sur l'égoïsme social : c'est faire table rase de tous les préjugés, en un mot c'est accepter tous les progrès de la civilisation (2) ». *La Revue Indépendante* (premier numéro, mai 1884), dira « son fait à l'idée de patrie : on est pour la République internationale : on esquisse une reconstruction communiste de la France : on démolit la morale (3) ».

Mais, dès 1885, on verra les nouvelles écoles trouver enfin leur formule,

(1) *Les Dates et les Œuvres*, p. 40.

(2) A. Baju, *l'Anarchie littéraire*, Messein, 1904.

(3) Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 143.

rédiger leur code d'esthétique, prendre chacune leur physionomie individuelle, entrer enfin dans la lutte, non pas seulement contre le passé, mais encore les unes contre les autres.

Ces premiers mois de lutte laisseront à jamais leur empreinte dans le cœur ardent de Merrill. Jamais il n'oubliera l'enthousiasme ni surtout les amitiés de ces belles années de jeunesse. C'est avec toute sa foi qu'il croira à ces nouvelles idées et qu'il en suivra l'évolution, non seulement en spectateur, mais en militant. Il ne cessera plus, dès lors, de se passionner pour les questions sociales et révolutionnaires. Son nom s'inscrira parmi les Décadents : il sera « Symboliste de la première heure, » fidèle soldat de cette première phalange qui, au nom de la philosophie et de la poésie, commença la lutte contre le naturalisme.

CHAPITRE II

TABLEAU SOMMAIRE DE QUELQUES ASPECTS DU SYMBOLISME NAISSANT

« Jamais plus séparés, plus dispersés n'ont
été tous ceux — et ils sont légion — qui
tâchent à mettre debout quelque véritable
œuvre d'art. » (Alfred Vallette, 16 octobre
1886 — *le Scapin*.)

Avant de suivre Merrill, aux États-Unis, où des circonstances indépendantes de sa volonté l'obligèrent à passer (entrecoupées de courts séjours en Europe) les années allant de 1884 à 1892, il semble utile de faire au moins une esquisse de la période où se livra, en France, le gros de la bataille littéraire d'où sortit le symbolisme. De loin comme de près Merrill s'intéressa passionnément aux épisodes de cette lutte. Ils sont désormais comme le centre de sa vie morale; et, par delà l'Atlantique, il continuera à subir profondément les influences françaises. Aussi bien, c'est entre 1887 et 1913 que devait paraître son œuvre, et l'on ne saurait comprendre pleinement ni juger avec équité sa poésie sans savoir au milieu de quelle floraison d'idées et d'œuvres se forma l'esprit de l'auteur.

Arrêtons-nous donc un instant pour jeter un bref regard sur les principales activités littéraires des années où parurent les premiers ouvrages de Merrill (1).

A Paris, la lutte des jeunes redouble d'intensité. En révolte contre « cette littérature vénale, stérile et terre à terre où triomphe Zola »; écoeurés par les conditions sociales et le Code bourgeois, blessés jusqu'au fond de l'âme par la philosophie pessimiste et les déceptions de la science à la suite de l'échec du Positivisme, les jeunes relèvent cette épithète de « Décadents » lancée contre eux par les chroniqueurs parisiens et s'en parent comme d'un titre.

Si, jusqu'en 1886, ils sont surtout mus par le besoin de tout bouleverser

(1) On se bornera dans cette esquisse à noter ce qui semble avoir eu une portée immédiate sur l'œuvre de Merrill : revues, groupes, activités auxquelles il participa (même de loin).

(il faut d'abord détruire), ils ne tarderont pas à se constituer en école littéraire et à formuler l'esthétique décadente. Ils se réclament de Baudelaire. « On trouve dans les *Fleurs du Mal* le germe de toutes les beautés que nous admirons. » Étrange contradiction : persuadés de leur totale impuissance contre les fatalités de la vie, ils la prennent en dégoût, cependant que, malgré leur « intolérable désespoir » et « la sombre et épouvantable certitude du Néant », ils ressentent en même temps un besoin passionné de goûter à toutes les amères voluptés de la vie. La littérature décadente se propose de refléter une sorte d'image splénétique du monde. Elle ne prendra comme sujets que ce qui lui paraît l'essence de la vie. « Pas de description : on suppose tout connu. Rien qu'une synthèse rapide donnant l'impression des objets. Ne pas dépeindre, faire sentir... Synthétiser la matière, mais analyser le cœur (1). » Voilà le programme. L'école décadente revendiquera plus tard (quand le symbolisme aura conquis en littérature le premier plan), l'honneur d'avoir écrasé le naturalisme, d'avoir créé un goût meilleur qui ne soit pas en contradiction avec le progrès moderne, d'avoir orienté les regards vers l'avenir et non pas, comme le feront les symbolistes, vers le passé. Dès le début de leur existence, ils comptent dans leurs rangs Verlaine et Mallarmé, « seuls initiateurs » ; Rimbaud, « frère intellectuel de Verlaine » et toute la jeune génération poétique dont Merrill, bien qu'absent de France, fait incontestablement partie.

« Les Décadents ont un chef, suivi de toute une pléiade de jeunes écrivains, une esthétique nouvelle, un éditeur et même des lecteurs. Que faut-il de plus pour constituer une école (2) ? »

C'est en 1886 que A. Baju fonda le *Décadent*, dont Verlaine devint un des piliers (3). R. Ghil y exposa sa théorie de l'instrumentation et Merrill y publia des vers. La revue, d'abord ouverte à « toutes les intelligences », représentait l'école en général : « symbolistes, verlainiens, mallarmistes etc. » Peu à peu, ces derniers groupes prirent une physionomie plus accusée, et chaque nouveau cénacle enleva aux décadents quelques-uns de leurs premiers adeptes. En 1888, jaloux de l'ascendant des symbolistes, ceux des décadents qui étaient restés fidèles à leurs premiers principes tâchèrent d'amoinrir le prestige de l'école rivale (4). La victoire resta finalement aux symbolistes.

L'année 1886 marque sans doute l'instant où la lutte fut le plus ardente. Les « mardis » de la rue de Rome datent de cette année. On allait aussi chez

(1) Anatole Baju, *l'École décadente*, p. 40. Vanier, Paris, 1887.

(2) Pour la technique détaillée de cette esthétique, cf. Anatole Baju, *op. cit.*

(3) *Ibid.*

(4) Cf. le *Décadent*, n° de décembre 1887, 1^{er} et 15 janvier 1888. Article de Verlaine sur le mot Décadisme, 15-31 janvier 1888, nov. 1888. (Notice sur l'article de Verlaine « ce document... est la condamnation sans appel du symbolisme ».)

Leconte de Lisle. On sait l'influence qu'eut la parole magique de Mallarmé sur toute la jeune génération, le prestige de son caractère, de sa noblesse d'âme et de son haut idéal d'art. Inspiré directement du sombre et douloureux lyrisme de Baudelaire, imprégné comme lui d'idéalisme anglais, ardent wagnérien et disciple d'Hégel, individualiste et spiritualiste, Mallarmé semblait réunir en lui toutes les aspirations idéologiques de son époque. La poésie était pour Mallarmé un acte religieux : « elle est la divine transposition qui va du fait à l'idéal (1). » Conformément à l'esthétique métaphysique de Hégel, le poète doit, sous les apparences du monde matériel, saisir les idées, qui, seules, sont des réalités. Ces signes transitoires s'appellent *symboles* : tout objet est le symbole passager de son idée-mère. « L'Univers est, pour ainsi dire, une écriture immense dont chaque objet est une lettre et dont le total raconte le divin : en sorte qu'au fur et à mesure que les êtres doués de pensée prennent conscience de cette écriture symbolique, par la science, l'art et la religion, ils déchiffrent la divinité et la créent progressivement ». Le rôle du poète-prêtre est donc d'apprendre aux hommes à voir Dieu sous les symboles.

L'esprit de Mallarmé est essentiellement analogique. Tout objet fait surgir en sa pensée des correspondances et des symboles. En 1886, ce qui constitue pour lui l'essence du symbole, c'est la suggestion : écrire, c'est créer du mystère. Un poème, dit-il, est « un mystère dont le lecteur doit chercher la clef (2) ».

Une fois entré (à la suite de son maître) dans cette « forêt de symboles », Mallarmé n'en sortira plus et il est bien difficile de l'y suivre. Par les abréviations, les ellipses, les omissions de verbes, par des raccourcis singuliers d'expression, il tentera de plus en plus de cacher le chemin que suit sa pensée imagée et symbolique.

A cette même époque, il y a toute une éclosion de petites revues (3) qui répandront ces divers courants de pensée et les illustreront par différentes œuvres, surtout par la poésie. Dans la seule année 1886, on voit paraître *le Décadent*, *la Décadence* (4), *la Pléiade*, *le Scapin*, *le Symboliste* (5), *la Wallonie*, *la Vogue* et d'autres revues encore (6).

(1) A. Poizat, *le Symbolisme de Baudelaire à Claudel*.

(2) Cité par Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 124.

(3) La décennie 1885-1895 voit paraître plus de 130 petites revues.

(4) *La Décadence*, fondée par Ghil qui voulait créer une feuille indépendante exclusivement réservée aux symbolistes.

(5) *Le Symboliste* représentait une fraction des Décadents indépendants, à savoir ceux qui, ne se rattachant ni à Verlaine, ni à Mallarmé, voulaient garder un caractère éminemment personnel.

(6) Durant son séjour en Amérique, Merrill donna une aide financière au *Scapin*, au *Moderniste* et aux *Écrits pour l'art*.

La *Revue wagnérienne* (fondée en 1885) qui propagea la doctrine de Schopenhauer et ranima tout l'idéalisme allemand, publia dans son numéro du 8 janvier 1886 une série de huit sonnets intitulés : *Hommage à Wagner*, et signés de Mallarmé, Verlaine, Ghil, Merrill, Morice, Vignier, Wyzewa et Dujardin. Merrill (que nous verrons, dès son premier retour en Europe, accomplir un véritable pèlerinage à Beyreuth) s'imprégnait déjà à cette époque de la magie de ce monde révélé par Wagner à la jeunesse française. Édouard Dujardin, directeur de la Revue, demande à Merrill d'en être le correspondant américain. Elle publiait, depuis 1885, la chronique des concerts wagnériens donnés dans toutes les grandes villes d'Europe.

Le manifeste de Moréas (18 septembre 1886) définit encore plus exactement le symbolisme (1). Sous l'inspiration de Mallarmé, plus encore que sous celle de Verlaine (qu'il dépasse), Moréas veut que la poésie, au lieu d'estomper le réel, selon la formule verlainienne, l'efface tout à fait.

Quand, bien des années plus tard, Merrill aura pris pleinement conscience de lui-même, il écrira, lui aussi : « Toute la doctrine symboliste pourrait se résumer dans cette admirable phrase de Bulwer Lytton : « Ne croyez-vous « point que, pour le poète comme pour le peintre, le grand art recherche le « vrai et abhorre le réel (2) ? »

Moréas réclame pour le symbolisme « un style archétype et complexe : d'impollués vocables, ... les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, ... l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illuscente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain ; ... l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres impairs (3) ». On voit que Moréas ne s'est pas encore beaucoup éloigné du Parnasse. La musique, qui deviendra un élément essentiel de la nouvelle poétique, n'a pas encore pris toute son importance.

Alfred Vallette, futur éditeur des symbolistes, relève ce manifeste de Moréas et affirme que la littérature française ne peut être symboliste, que le nouveau venu « porte au flanc toutes les tares qui marquent le déclin d'une littérature (4) ».

Quant au vers libre, peut-on dire avec Gustave Kahn que « ce qui se détache nettement comme résultat tangible de l'année 1886, ce fut l'instauration du vers libre (5) » ? On a déjà beaucoup discuté cette question. C'est en grande partie à Kahn que revient l'honneur de l'avoir « inventée ».

Selon René Ghil, le mot « vers libre » n'avait pas encore été prononcé

(1) *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

(2) *La Plume*, 15 janvier 1903.

(3) *Premières armes du Symbolisme*, p. 33.

(4) *Le Scapin*, octobre 1886.

(5) G. Kahn, *Symbolistes et décadent*.

en 1887. Toujours est-il qu'en 1886 parut une revue qui devait jouer un rôle capital dans la vie du symbolisme et devenir pour ainsi dire son organe officiel : *la Vogue* (1). Les premiers vers libres furent publiés dans cette revue en 1886. Ce sont ceux de Rimbaud (2) (écrits en 1872-1873). Elle publia également cette même année des vers libres de Laforgue et de Kahn.

(Merrill a affirmé qu'en 1884, pendant une promenade au Luxembourg, il a entendu Mikhaël émettre la théorie du vers libre, suivie de la lecture de vers libres qui ne furent pourtant jamais publiés. « Cela prouve, dit-il, qu'on cherchait partout, à cette époque, sans s'être donné le mot, à se libérer des règles trop étroites de la prosodie classique. L'idée du vers libre était... dans l'air (3) ».)

On n'a pu donner jusqu'ici, paraît-il, une réponse définitive à la question d'une influence possible de Walt Whitman sur cette éclosion du vers libre en France. Quelques-uns de ses vers furent traduits en français et parurent dans la *Revue des Deux Mondes* en 1872; d'autres, la même année, à la *Renaissance artistique et littéraire*. La première traduction d'un de ses longs poèmes, *L'Enfant d'Adam*, fut celle de Laforgue, parue précisément la même année et dans la même revue où parurent les premiers vers libres français, c'est-à-dire dans *la Vogue* (1886).

Les premières de ces traductions furent écrites de manière à supprimer la disposition typographique « vers », et n'eurent sans doute aucune influence sur la technique française. La traduction de Laforgue donnait au vers libre (ou plus précisément au verset) la forme vers laquelle il tendait en France à ce moment (4). Mais il est possible que cette influence soit venue par une autre voie que par celle des traductions de 1886 et de 1888. Il est reconnu que presque tous les poètes français de cette époque savaient l'anglais, et, bien que Whitman ne fût pas école en Amérique, ce n'est pas — me semble-t-il — une raison pour nier son influence à l'étranger. Rimbaud lui-même, en 1872, ne savait-il pas assez bien l'anglais pour lire Whitman dans l'original ? Il avait certes tout ce qu'il fallait pour vibrer au contact de cette grande âme éprise de liberté. Reste à savoir si Rimbaud l'a connu, et dans quelle mesure les symbolistes l'ont pratiqué. Ce serait une question à étudier.

Cette même année voit apparaître l'école qui se sépare des décadents et des symbolistes et établit une nouvelle théorie esthétique. Tandis que le

(1) *La Vogue*, 11 avril 1886, devient l'organe officiel des symbolistes; ce numéro contient : 1° Stéphane Mallarmé, *Pages oubliées*; 2° Verlaine, *Écrit en 1875*; 3° V. de l'Isle-Adam, *Souvenirs occultes*; 4° Rimbaud, *Premières communions*; 5° Léo d'Orfer, *Médailles*, Paul Bourget; 6° Charles Henry, *Vision*; 7° Kahn, *Nocturnes*.

(2) Dujardin, *les Premiers poètes du vers libre*. Paris, *Mercure de France*, 1922.

(3) *Prose et Vers*, p. 164.

(4) Cf. Édouard Dujardin, *op. cit.*

symbolisme, à la suite de Baudelaire, emprunte sa matière poétique à la flore de l'imagination qui, dans le but de créer une harmonie universelle, établit de mystiques correspondances entre les éléments du Tout, René Ghil (1) renie le Moi et, suivant la voie ouverte par la science, lance en 1886 son *Traité du Verbe*. Il veut, par ce manifeste, fonder l'école *symbolique et instrumentiste*.

Bientôt cette école prendra un nom destiné à marquer plus nettement encore l'originalité de ses théories, celui d'école évolutive-instrumentiste. Par ce titre elle indique le double sens d'un effort qui essaiera : 1° de retracer en quelques grandes lignes les étapes principales de l'évolution humaine, telle qu'elle se la représente selon Lamarck et Darwin ; 2° de suggérer la vision de ces grands tableaux par une méthode d'expression nouvelle : la substitution d'une mathématique musicale à l'inspiration spontanée, méthode qui doit produire inévitablement telle émotion esthétique, tel état d'âme, telle idée selon une certaine combinaison de voyelles et de consonnes.

René Ghil salue en Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, les maîtres de l'harmonie et du symbole. Il doit sans doute son idée originelle au sonnet des *Voyelles* de Rimbaud qui fit grand bruit à cette époque, car on vit dans ce sonnet une théorie de l'audition colorée, un dessein d'introduire dans la poésie de nouvelles « correspondances ». — « Si le son peut être traduit en couleur, la couleur peut se traduire en son, et aussitôt en timbre d'instrument. Toute la Trouvaille est là gisant (2). »

Cette théorie, d'abord modifiée sous l'influence wagnérienne, fut développée et transformée ensuite à l'aide de connaissances phonétiques et musicales puisées surtout dans les travaux de Helmholtz sur l'acoustique. « Pour une œuvre une et de symbole grosse, en une Poésie instrumentale, où sont des mots les notes, unir et perdre les poésies éloquentes, plastique, picturale et musicale, toutes encore au hasard : c'est mon rêve (3). »

Cette théorie de l'instrumentation scientifique fit grand bruit au moment de son apparition, et Ghil attira autour de lui tout un cercle de jeunes poètes parmi lesquels son camarade de lycée, Stuart Merrill, fut un des plus fidèles (4).

Avec l'aide de G. Dubedat, Ghil fonda une revue : les *Écrits pour l'Art* (premier numéro 7 janvier 1887), à laquelle collaborèrent Mallarmé, Henri de Régnier, Merrill et d'autres. Ghil consacra toute sa vie à la réalisation de

(1) René Ghil, *Légende d'âmes et de sang* (1885). *Sous mon cachet* (paru à la Basoche), retravaillé, développé et publié sous le titre de *Traité du Verbe* qui, sans cesse retouché jusqu'en 1904, prendra finalement en 1891 le titre de *En méthode à l'œuvre*.

(2) René Ghil, *le Traité du verbe*, p. 39 et 40; Léon Alcan, 1887, (1^{re} édition en 1886).

(3) *Op. cit.*

(4) « Certes, écrivit Merrill à Dujardin en 1886, la théorie musicale de la poésie que notre ami Ghil va formuler dans son *Traité du Verbe* est la seule vraie. »

son œuvre et ne dévia jamais du chemin qu'il s'était tracé dès ses jeunes années. Un à un ses disciples prirent d'autres directions, mais lui, avec une constance qui commande le respect, garda intacte, jusque dans la mort, sa foi inébranlable dans la fécondité de ses théories.

En 1887, date de la publication du premier recueil de Merrill, le symbolisme s'était déjà illustré par quelques belles œuvres de poésie. Verlaine avait donné le meilleur de son œuvre; Moréas : *Les Syrtes* et les *Cantilènes*; Ghil, la *Légende d'Ames et de Sang* et le *Traité du Verbe*; Régnier, *les Lendemain* et *Apaisement*; Vielé-Griffin, *Cueille d'Avril*; Mockel, *Poèmes Minuscules*; Mikhaël, *L'Automne*; Laforgue, *les Complaintes*, *l'Imitation de Notre-Dame la Lune* et les *Moralités légendaires*; Verhaeren, les *Flamandes* et les *Moines*.

C'est à ce moment-là que les poètes symbolistes écrivent sous l'ébranlement causé directement à leur sensibilité par la musique. Les concerts Lamoureux et Colonne, « ces grands bains de sonorités diffuses, nous ont disposés à verser dans la symphonie l'expansion de forces nerveuses que nous renfermions en nous-mêmes ». Mallarmé, lui, écrivait pendant la séance même; d'autres, en sortant du concert, se précipitaient dans un café voisin pour déverser sur le papier le trop-plein de leurs âmes et de leurs imaginations enflammées. La musique française contemporaine prend place dans leur cœur à côté de celle de Wagner : Vincent d'Indy, César Frank, — Debussy ! Celui-ci venait se faire entendre à leurs réunions. Redon apportait ses albums de lithographies. On parlait des peintres impressionnistes : de Manet, Monet, Degas, Forain, Raffaelli, Chéret et Besnard, du statuaire Rodin. On étalait les frises de William Morris et on se passionnait pour les œuvres de D.-G. Rossetti. Le nom de Villiers de l'Isle-Adam était sur toutes les lèvres et ils gardaient dans leurs yeux les éblouissements des toiles de Gustave Moreau.

En 1888, on tranche la question de la parenté entre le symbolisme et le décadentisme. En 1888, c'est le *Décadent* qui porta la parole. « *Le terme décadent* désigne un groupe de jeunes écrivains qui... apportent une formule nouvelle : ils substituent une poésie vibrante et sonore à la versification plate et monotone des Parnassiens. Ils veulent supprimer le verbiage des vieilles littératures au profit de la sensation et de l'idée.

« *Le terme symboliste* indique un groupe qui suit la trace des Décadents — qui n'ont rien apporté de neuf — qui se servent des idées de leurs devanciers. Ils affichent des airs d'excentricité — pourris de la banalité de notre époque (1). » La *Ballade pour les Décadents* de Verlaine prend sa place à côté de sa vivace apologie du terme « décadent ».

(1) *Le Décadent littéraire*, novembre 1888.

Raynaud publie le manifeste symbolique d'Édouard Dubus (1), théorie qui a des ressemblances avec les idées de Poe et de Baudelaire. « Le beau seul est l'objet du poème. La vérité, le bien, la passion peuvent s'y rencontrer, mais seulement à titre d'accessoires. Le résultat poursuivi par le poète sera uniquement une émotion esthétique. »

En 1889, le mouvement littéraire prend pleine conscience de sa direction (2). Charles Morice publie sa *Littérature de tout à l'heure*. La *Plume* institue une enquête sur les modernes et leur consacre un numéro exceptionnel où l'on voit les noms de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Huysmans à côté de ceux de Merrill, Moréas, Ghil, Laforgue et Régnier.

Cette même année voit le premier numéro du *Mercury de France* enveloppé de sa couverture mauve, héritage de la *Pléiade*. Cette revue deviendra plus tard, sous l'admirable direction d'Alfred Vallette, une des plus puissantes et durables armes du symbolisme.

La jeune école s'essaye au théâtre avec la *Princesse Maleine* de Maeterlinck, qu'Octave Mirbeau salue avec admiration. Le Théâtre Mixte, sous la direction de Paul Fort et Hérissé, annonce les *Fêtes galantes* de Verlaine. Presque tous les Symbolistes publient un volume de poésie en cette même année où l'*Éducation sentimentale* de Flaubert atteint son troisième mille ; où Bourget et Maupassant font fureur et où la *Bête humaine* de Zola dépasse le centième mille. Vielé-Griffin publie *Joies* ; Henri de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques* ; Moréas, le *Pèlerin passionné* ; Ghil, *Le Meilleur devenir* et le *Geste imprévu* ; — Verlaine enfin, la deuxième édition de *Sagesse* (1889), celle qui compte. La *Pléiade* (Bruxelles) annonce son onzième tome, et la *Jeune Belgique* commence sa dixième année avec des articles de Mallarmé, Régnier, Vielé-Griffin, Fontainas et Maeterlinck. On traduit dans les revues françaises Swinburne et Tennyson.

En 1890, les *Écrits pour l'Art* perdent la moitié de leurs collaborateurs qui refusent de suivre les principes un peu trop étroits de Ghil ; Merrill, Ghil et Knopff seuls restent fidèles à cette revue. C'est grâce à la générosité de Merrill que les *Écrits pour l'Art*, un moment arrêtés, peuvent reprendre leur publication. Les *Entretiens politiques et littéraires* donnent leur premier numéro cette année, ainsi que l'*Ermitage*. Merrill publie son premier article de critique dans la *Plume* (René Ghil, 1^{er} avril 1890) ; ainsi que deux poèmes des *Fastes* : *Musique en la nuit* (1^{er} mars) ; *Rédemption* (15 novembre),

(1) *Le Décadent*, 15-31 mars 1898.

(2) Alors que les autres revues ne représentaient que partiellement l'effort littéraire contemporain, la *Plume*, sous la direction de Léon Deschamps, tâche de résumer cet effort en son entier. Elle accueille décadents, réalistes, naturalistes et symbolistes. « Elle fut, pendant quinze ans, écrit R. Raynaud, le miroir le plus fidèle de toute notre vie esthétique. » (*Mélanges symbolistes*, vol. I, p. 131.)

C'est une époque pleine de fermentation et de préparation. Qu'on lise dans les revues parues à cette époque à New-York, soit la Table des Matières, soit une page d'annonces de livres récemment parus. Dans le même numéro, on traduit du Tolstoï, du Baudelaire, du Voltaire. On y publie des conférences sur l'Évolution par Huxley et on recommande la lecture des livres sur le *Christian Science*. L'annonce d'un *Plea for Atheism* par Herbert Spencer y côtoie les drames d'Ibsen et de Bjornstjerne-Bjoerson. On fait circuler gratuitement à Boston et à New-York des exemplaires du *Commonweal* de William Morris et Halliday.

En France, le symbolisme triomphe. En 1891, l'École a mené contre ses ennemis une offensive si vigoureuse qu'elle a culbuté des obstacles et déblayé les voies (1). Le 3 mars, commence à l'*Écho de Paris* l'enquête sur l'*Évolution littéraire* de J. Huret. Byvanck publie chez Perrin le résultat de son enquête : *Un Hollandais à Paris en 1891*. Une grande vague de convictions socialistes et anarchistes envahit les revues littéraires. C'est le moment où l'on crie : « Vive le vers libre » et « Vive l'Anarchie ». Cette incursion dans la politique est loin de desservir le symbolisme dans l'esprit des foules. Merrill paraît dans la série nouvelle de la *Revue Blanche* avec Kahn, Vielé-Griffin et Verlaine. Cette revue marquait des tendances anarchistes, tandis que l'*Art Social* s'avère socialiste et tend à mettre l'art à la portée du peuple.

« Il était logique, dit Ghil, que... le Symbolisme de sentiment individualiste... et de sensibilité mystique... s'éprit du rêve anarchiste... (2) ». Merrill fut dès sa première jeunesse socialiste en politique ; il sera anarchiste en littérature (3).

C'est en 1892 que de très nombreux amis des symbolistes commencèrent à se donner rendez-vous dans les pages de la *Plume*. Verlaine y collabore

(1) Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, vol. II, p. 5.

(2) *Op. cit.*, p. 141.

(3) Anatole Baju explique (1891) que beaucoup de décadents sont devenus socialistes (dans ce sens, *socialiste* implique l'idée d'une école littéraire) : « et si nous entrevoyons l'art comme but suprême de la vie, c'est dans la science que nous voulons le chercher, non dans la révélation. »

« Pour nous, l'art, c'est la toute science... On nous a reproché de vouloir le ravalier au niveau des foules ignorantes : erreur ou préjugé. Ce sont les foules que nous voulons élever aux conceptions artistiques les plus nobles ; car pour nous il n'y a pas d'hommes supérieurs : il n'y a que des hommes inférieurs. » (A. Baju, *L'Anarchie littéraire*, p. 25.) Paul Adam croyait que tous les vingt ans une saignée était nécessaire et demandait, au nom des idées anarchistes, la guerre « immédiate, acharnée, définitive ». Aux *Écrits pour l'Art*, la tendance est « d'une sociocratie améliorante », et c'est également sur l'évolution que s'appuie le concept social à la *Revue indépendante*. Les *Entretiens* « s'en vont plutôt vers quelque prédilection d'aristocratique anarchie ».

Pour les principales étapes dans le mouvement anarchiste, cf. Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, vol. II, p. 51 et suivantes.

assidûment. Moréas y publie une série de textes. Les noms de Fontainas, Hérold, Louys, De Marès, Mockel, etc., s'ajoutent à la liste des collaborateurs. Merrill y avait paru irrégulièrement dès les premiers numéros. Il continue d'y envoyer quelques études critiques.

Cette même année donna naissance à une curieuse petite revue qui semblait destinée à une existence fort précaire : Emmanuel Signoret fut à lui seul le créateur et l'âme de cette feuille où, sous l'étiquette de : *Chevaliers de Saint Graal*, il réunit « quarante écrivains qui représentent le mouvement idéaliste (1) ». On ne peut s'étonner que le nom de Merrill se soit trouvé dans leurs rangs. Les principaux collaborateurs du *Saint Graal* furent Verlaine, Ch. Morice, L. Le Cardonnell et E. Signoret. Dans une lettre adressée à ses lecteurs pour le Jour de l'an 1892, Signoret leur expose ses intentions : « Voulez-vous que nous rêvions un peu, ensemble ? » leur demande-t-il. Il se réclame d'illustres ancêtres : « Fils de Dante, de Pascal, de Chateaubriand, de Lamartine, de Baudelaire, de Barbey d'Aureville, d'Ernest Hello, de Villiers de l'Isle-Adam, de Paul Verlaine... » Voici le programme du nouveau cénacle : « Nous chanterons l'immense joie de vivre et de faire du bien et les saintes liesses futures du Paradis de Dieu, si nous avons su rendre nos âmes belles »... « Puisse cette année qui commence hâter la réalisation du Rêve. »

Comme bien d'autres jeunes poètes de sa génération, E. Signoret dut beaucoup à la large générosité de Merrill. Ses longues lettres débordantes de lyrisme, affirmant une immense confiance en son génie méconnu, contiennent un témoignage du noble geste fait en silence par son bienfaiteur.

Cependant d'autres revues, d'une sève plus forte, quoique jeunes encore, manifestaient toute leur vigueur. *L'Ermitage* (2) devint, à partir de 1892, une des plus vigoureuses armes du symbolisme. Son numéro du 31 janvier paraît sous la nouvelle direction d'Adolphe Retté et de René Boylesve qu'Henri Mazel avait invités à se joindre à lui. Dans ce premier numéro, le nom de Merrill paraît et, en 1893, Boylesve et lui figurent tous deux sur la manchette en qualité de secrétaires généraux. A partir de cette année, c'est Merrill qui fera la chronique poétique.

Les directeurs de *L'Ermitage* ne bornèrent pas leur activité à la publication de la Revue. On projeta en 1893 de fonder le *Théâtre neuf* où l'on

(1) Paul Arène, H. Béranger, L. Bloy, M. Bouchor, E. Bourges, Le Cardonnell, P. Gros, J. Declareuil, H. Degras, L. Denise, L. Dierx, E. Dubois, A. France, J. Gasquet, A. Germain, Maeterlinck, R. de Marès, Charles Maurras, H. Mazel, S. Merrill, Mistral, Moréas, Retté, M. du Plessys, Poitevin, P. de Chavannes, I. Rambosson, Raynaud, H. Rebell, Rodenbach, E. Rongier, P. Souchon, R. de la Tailhède, R. Tardivau (Boylesve), Tolstoï, D. de Venaucourt, Verlaine, Vicair, M. de Vogüé.

(2) Pour une liste des revues de l'époque, cf. *L'Ermitage*, octobre 1892.

rêvait de jouer Verlaine, Mallarmé, Becque, Jullien, Lemaître, Moréas, Vanor, Morice, Griffin, Ibsen, et quantité d'autres. « Henri de Régnier et A. Retté, Stuart Merrill et Le Cardonnell sauraient lui construire de ces merveilleuses féeries, de ces ballets, de ces drames de rêve qui s'ébauchent en des coins merveilleux de leurs poèmes. » Voici, tel que leur ambition l'imaginait, le programme d'une semaine :

Semaine proposée :

Lundi : *Solness le constructeur* (Ibsen).
 Mardi : *La Loi* (J. Jullien).
 Mercredi : *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck).
 Jeudi : Conférences, lectures, déclamations (Les Poètes).
 Vendredi : *Les Vieux* (Salandi); *les Résignés* (Ceard).
 Samedi : *Chérubin* (Ch. Morice).
 Dimanche : *Féerie* (Stuart Merrill).

Les années de 1894 à 1895 débordent d'activités littéraires et artistiques en France. On ouvre encore plus largement les portes à la pensée étrangère. La philosophie allemande est à la mode. Hugues Rebell proclame Nietzsche comme l'homme « nécessaire à notre société sans direction, sans principes, et qui a perdu jusqu'au bon sens ». Les revues consacrent plusieurs pages aux publications en langue étrangère : « Nous commençons à regarder hors de chez nous », dit-on à *l'Ermitage*. Les *Dernières Pages de Poe* paraissaient au *Mercury de France*. On traduit Tennyson : *Laksley-Hall*, à la *Société Nouvelle*; et les *Lois de l'Esprit*, d'Emerson.

« L'épidémie de « russite » continue ses ravages par les librairies. » On lit *L'Aube russe* d'Alexandre Pouchkine. Le nombre des traductions de Tolstoï et le Tourgueneff augmente. On publie Ibsen dans les revues et on le joue sur la scène à Paris.

En 1893, Sir Edward Burne Jones est « enfin révélé à la France ». On organise à Paris une exposition de ses tableaux.

Le 17 mai 1893, le *Théâtre de l'Œuvre*, fondé par Lugne Poe et Camille Mauclair, se consacre à la présentation de « Tout ce qu'il y a de grand et de négligé ». Il dut sa naissance à la réussite, en dépit de tous les obstacles, d'une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck (1).

L'année 1894 voit un surcroît de publications d'œuvres étrangères : Wagner, Heine, Poe, Ibsen, Emerson, Coleridge, Bjoerson. Wagner est définitivement au répertoire de l'Opéra. Le *Congrès des Poètes*, institué par le *Journal* et continué par la *Plume*, indique que les poètes à la mode sont :

(1) C. Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 103.

P. Verlaine (77 voix), Heredia (38), Mallarmé (33), Sully Prud'homme (32), Coppée (26), Richepin (21), Dierx (13), Mendès (14), Régnier (11), Samain (5), Vielé-Griffin (3), etc... Merrill reçut deux voix ainsi que Verhaeren, tandis que Maeterlinck, Kahn, Tailhède, et bien d'autres n'en eurent qu'une seule. (Il s'édite plus de livres de poésie que de romans.)

* * *

Nulle époque n'est plus riche en recueils de vers symbolistes. C'est le moment où la « Correspondance des Arts » atteint son apogée. En musique Schumann, Wagner et Berlioz triomphent (la place de Beethoven restant à part). En art, Paul Gauguin, Monet et les néo-impressionnistes occupent la première place dans les revues. Le roman symboliste trouve sa complète réalisation avec *Couronne de Clarté* de C. Maclair, et, le drame, avec *Axel* (1890) et *Ellen* (joué au Théâtre libre 1893). Des traductions de Novalis et de Carlyle se succèdent dans les numéros du *Mercur*.

On prépare des rééditions de Henri de Régnier, de Vielé-Griffin et de Verhaeren. Les noms de Paul Claudel et de Valéry paraissent au *Mercur*. A. Gide donne *Paludes*; Huysmans, *En Route*; A. Jarry, *Ubu Roi*, et Verlaine ses *Confessions*. Verhaeren, Moréas, Hérold, Fort, Samain, Louys, Régnier et Verlaine donnent chacun un volume de poésie.

A partir de 1891, la bataille est gagnée et le symbolisme entre triomphant dans l'histoire de la littérature française. Il y aura encore pendant bien des années des escarmouches. Il se trouvait toujours quelqu'un pour déclarer le symbolisme mort. Il fallait le défendre, prouver qu'il était toujours bien portant. Et puis on devient si vite « les aînés »! Une nouvelle génération se lève et la jeunesse est si peu tolérante! La vieille garde se rallia souvent pour défendre les anciens étendards. Merrill les défendit contre toutes les attaques avec le même cœur qu'il eût défendu l'honneur d'un de ses frères d'armes, ou le propre drapeau de sa bien-aimée France.

CHAPITRE III

JEUNESSE

1. LES ANNÉES D'AMÉRIQUE (1884-1892). — Nous avons fait allusion à des épreuves qui menaçaient la famille Merrill. Le premier frappé fut le père du poète. Devenu subitement aveugle, il lui fallut démissionner; puis, une première opération ne l'ayant guère soulagé, il dut retourner en Amérique avec sa famille. Merrill y passa d'abord cinq années (1884-1889); puis il fit plusieurs voyages en France, revint encore en Amérique et s'installa finalement — et définitivement — en France en 1892.

Son éducation (moralement anglo-saxonne, intellectuellement franco-latine); son premier contact avec les cénacles symbolistes à leur début; ses lectures et les différentes formes de son activité spirituelle pendant son séjour au pays natal: telles sont les données psychologiques où il convient de rechercher les diverses orientations de sa pensée. De tout cela, on trouvera la trace dans son premier recueil de poèmes: *Les Gammes*, écrit en Amérique et publié en volume chez Vannier, en 1887.

Stuart aimait profondément son père: sa souffrance et ses malheurs prolongés lui causèrent bien des années d'inquiétude et de tourment. Quoiqu'il ne ressemblât guère à ce père, il ne pouvait pas ne pas admirer la droiture de caractère et l'esprit de sacrifice de cette âme d'élite. Mais, d'autre part, l'excessive austérité paternelle avait provoqué dans cet esprit jeune et ardent « une contradiction instinctive ». Il fut loin d'être toujours en communion d'idées avec son père. Avide de liberté, il aspirait à plus d'indépendance d'esprit et de vie, et, peu à peu, il va se libérer des étroitesse puritaines.

Les années de New-York seront partagées en trois occupations principales: l'étude, un vif intérêt aux choses sociales, la production littéraire. Dès son installation à Washington Square, le jeune homme dut s'inscrire à *Columbia University Law School* (octobre 1884). Mais les cours qu'il y suivit pour plaire à son père ne l'intéressaient que médiocrement. Il les suivit pourtant jusqu'au moment où il entra dans un cabinet d'avocat en 1887-1888. Il avait même commencé à plaider à New-York, lorsqu'une

maladie prolongée lui fournit un prétexte pour renoncer à cette carrière. Dès sa guérison, il suivit celle de son choix.

Ce qui, à New-York, acheva de révolter l'idée de justice du jeune homme et d'émouvoir sa sensibilité, ce fut l'abîme qui séparait les pauvres des riches, la corruption de la grande ville, la souffrance et la misère qui y côtoyaient le grand luxe. Habitant au centre de New-York, il en sentait bouillonner autour de lui la vie intense. Il voulut se jeter dans la fournaise, jouer un rôle. Il suivit passionnément la lutte engagée par les socialistes et dont les journaux étaient pleins. Cette lutte fut surtout violente à Chicago, où la condamnation à mort, en 1886, de huit anarchistes, déclencha les polémiques les plus violentes dans les revues et journaux de tout le pays. Merrill organisa les réunions du parti marxiste : il se passionna toujours pour les manifestations et aurait pu s'écrier avec Edmond Burke : « I love clamor when there is an abuse (1). » Il fonde le premier club « nationaliste » à New-York (pour « la nationalisation des moyens de production », explique-t-il), et « compte mourir dans et peut-être pour ses idées ».

« J'écris des articles de combat (2) », affirme-t-il, dans une lettre à Albert Mockel, lettre où vibrent toute sa foi dans la « nationalisation » des biens, toute l'horreur qu'il ressentit à la nouvelle des condamnations à mort. Il n'est pas encore à cette époque socialiste révolutionnaire. C'est par l'évolution seule qu'il espère la régénération sociale qui « nous mènera à la démocratie coopérative ».

Merrill tient à donner une preuve concrète de la sincérité de ses convictions socialistes (qui restaient pourtant en contradiction avec ses instincts aristocratiques) en allant lui-même vendre des journaux dans les rues de New-York. Il voulait crier à haute voix, aux « quatre cents » de la société new-yorkaise au nombre desquels étaient les siens que, lui, il était ouvertement et irrévocablement opposé à leurs idées et à leur manière de vivre.

Cet acte de foi accompli, il fut quelque peu découragé de voir que le résultat obtenu était infime, comparé à la grandeur de ses espoirs ; alors il se retira de la lutte pour se vouer entièrement aux lettres.

Stuart Merrill avait à cette époque vingt et un ans. Grand, svelte, blond,

(1) « J'aime les cris de révolte quand il y a un abus quelque part. »

(2) J'ai eu beau chercher ses articles : soit dans les journaux et dans les revues publiés à New-York entre 1881 et 1892 : *New-York Times*, *Evening Post*, *Herald*, *Sun*, *Twentieth Century*, *Justice*, *Freethinkers Magazine*, *Truth Seeker*; soit dans toutes les publications de chez Harper's, je n'y ai trouvé aucun article de cette nature qu'on puisse à coup sûr attribuer à Merrill. Toutefois, après de patientes recherches, j'ai pu découvrir la preuve imprimée que Merrill avait fondé avec Clarence Mc Ilvaine une sorte d'agence faisant de la propagande socialiste dans les grands quotidiens des États-Unis. Cette agence s'appelait « Merrill and Mc Ilvaine's Correspondance Bureau ». Tous les articles qui en émanent étaient signés « M. et M. ».

les cheveux légèrement bouclés, l'hérédité américaine n'avait pas effacé en lui l'apport français qu'il tenait de sa mère (1). Il ressemblait à un jeune page. De ses grands yeux bleus rayonnait une infinie bonté et un peu de malice. Il avait le regard franc, loyal, un peu timide. Il était sociable, enclin à vivre en bonne intelligence avec tous. Enjoué, malgré le fond sérieux de sa nature, il avait la gaieté ingénue des âmes limpides et éclatait facilement en rires enfantins. Sa sensibilité vibrait au contact de toute beauté, de tout élan généreux, de toute douleur ; sa pensée était profonde et sûre d'elle-même : il avait une vie intérieure abondante, enrichie de rêve et d'idéal.

Dès son plus jeune âge, Merrill avait rêvé d'être poète. Il était donc resté en relations épistolaires avec ceux de ses amis qui, comme lui, avaient cette noble ambition. En attendant le jour où il pourrait à nouveau fréquenter les cénacles et les salons littéraires de Paris, il en suivra de loin les activités et en subira les fortes influences. En Amérique, il fait la connaissance du jeune monde littéraire de New-York et de Boston. William Dean Howells, Edgar Fawcett, Clarence Mc Ilvaine, Jonathan Sturges seront ses meilleurs amis américains. Durant ces années, il s'est rompu aux exercices de versification ; il a, suivant les principes des Décadents, augmenté son vocabulaire de mots rares et de quelques néologismes, et il a traité en prose et en vers des thèmes et des sujets selon le goût symboliste.

Merrill fut tout de suite gagné par la magie wagnérienne (c'est en 1884 qu'on commença à jouer Wagner à l'Opéra de New-York). Sa grande joie et presque son unique consolation est d'entendre ces opéras, car il n'aime point la vie de ce grand centre. C'est à cette époque que paraissent, en France, les premières revues symbolistes dans lesquelles Merrill fait ses débuts littéraires.

C'est *la Basoche*, de Bruxelles, qui, l'année même de sa parution, en 1884, publia ses premières proses. *La Basoche*, « fondée par Henry D. Tombeur, publia nos premiers vers sous le patronage de Camille Lemonnier, d'Edmond Picard et de Joris Karl Huysmans ». Merrill était abonné à cette revue, qu'il recevait à Newport (Rhode Island) où sa famille passait l'été. Il lisait à cette époque Sydney Lanier, Hawthorne, et surtout Edgar Poe, « nos plus grands poètes en prose et en vers ». On sent très distinctement l'influence de Poe dans ses contes en prose : le *Nyctalope* (novembre 1884), et *Le Christ de Frère Sérapion* (août 1885), publiés tous les deux à *la Basoche* (2). Ses premiers vers, parus en 1885, prouvent à quel point il

(1) René Ghil, *Les Dates et les Œuvres*, p. 1.

(2) C'est dans *la Basoche* qu'il publia (en 1886) les *Paradis bleus* (premier qui paraîtra de nouveau, mais très remanié, dans les *Gammes*, ainsi qu'une étude en prose : *Over the Sea* (Par delà l'Océan) (N. Y., 24 mars 1886) où il évoque les visages de Gautier, de Baudelaire et de Poe, dont les portraits figurent sur les murs de son cabinet de travail.

subit, comme toute sa génération, l'emprise de Baudelaire : (*A la Morque, Bleu et Noir, Pendant qu'elle chantait*).

Il s'essaya en prose et en vers dans le *Décadent*, le *Scapin*, la *Wallonie* et la *Vogue* (1). A partir de 1887, la *Wallonie*, sous l'intelligente direction de M. Albert Mockel et de Pierre Olin, publie une grande partie des poèmes des *Fastes* et des *Petits Poèmes d'automne*. La première pièce de Merrill qui parut dans cette revue ne sera pas publiée en volume. Dans ce poème en prose rythmée, *Allégorie*, resplendissent les couleurs et les lumières, en un mot, tout le décor fastueux de son second recueil de vers.

L'audition de Wagner à New-York inspira à Merrill le désir d'écrire un cycle de XXII sonnets à Wagner, projet qu'il fut loin de réaliser entièrement. Le premier poème de la série trouva sa place dans l'*Hommage à Wagner*; d'autres parurent dans les *Fastes*.

Hommage à Wagner

A l'heure où sous l'aurore, hymne vague d'éveil
Où les flûtes de Tout modulent leurs murmures,
L'âme des violons, sourdant sous les ramures,
Humainement soupire et monte du sommeil.
Soudain, étourdissant le prélude vermeil,
Un cor de guerre ulule, et sous les forêts mûres
La horde des Héros dardant l'or des armures
Déferle en cavalcade aux hourras du soleil :

Lohengrin, Tannhauser et Parsifal le Chaste,
Dont les pennons de pourpre ondulent avec faste,
Chevauchent aux clameurs des cymbales d'airain !
Ils vont et quand s'endort la splendeur de leurs glaives,
Un chœur de harpes sur un rythme serein
Remémore l'horreur de l'Idéal des rêves (2).

Je cite ce sonnet pour montrer, déjà à peu près fixée, la forme qui caractérise les *Fastes*, et pour permettre aussi de mesurer le chemin parcouru par le poète entre cet essai et l'art consommé des poèmes de même inspiration

Sa prose de cette époque révèle les mêmes recherches d'allitérations, d'onomatopées, qui vont caractériser ses premiers recueils de poésie. Cf. aussi sa *Fantaisie onomatopée*, publiée à la *Basoche*, juin 1885.

(1) Durant son séjour en Amérique, Merrill aida de ses deniers le *Scapin*, le *Moder-niste* et les *Écrits pour l'art*.

(2) Ce texte n'est pas conforme au texte qui figure dans le numéro de la *Revue wagnérienne* du 8 janvier 1886. Mais il est conforme au texte figurant dans l'exemplaire même de Merrill. Celui-ci, de sa propre main, y avait apporté des corrections que j'ai reproduites. On remarquera que l'avant-dernier alexandrin est faux.

parus dans le second recueil de vers. L'orchestration musicale est très évidente dans cette pièce qui appartient à la manière des *Fastes* plutôt qu'à celle des *Gammes*.

Dans le premier numéro des *Écrits pour l'art*, Merrill fit paraître la *Flûte*, sonnet dédié à Mallarmé; la pièce avait paru l'année précédente dans la *Vogue* et c'est elle qui deviendra la pièce liminaire des *Gammes*. Merrill fut le collaborateur assidu de la *Vogue* pendant les mois suivants. Il y fit paraître : *Tristan et Isolde* (inspiré sans doute par l'audition, à New York, de l'opéra de ce nom; *Lohengrin*, qu'il publiera plus tard dans les *Fastes* avec d'autres pièces inspirées des légendes wagnériennes.

Ghil, qui, à cette époque, comptait Merrill parmi ses plus fervents disciples, publia en février, sur le poète des *Gammes*, un article accompagné d'un portrait de l'auteur; l'article fut suivi, en mars, d'un compte rendu de son premier recueil de vers.

* * *

« Words have not merely music as sweet as that of viol and lute, color as rich and vivid as any... that makes lovely for us the canvas of the Venetian or the Spaniard... (1). »

OSCAR WILDE.

« L'œuvre la plus parfaite du poète... serait une parfaite musique. »

WAGNER (1860).

2. LES GAMMES. — *Les Gammes* paraissent en volume chez le bibliopole Léon Vanier, 19, quai Saint-Michel, au début de l'année 1887 (février). Le manuscrit, confié aux soins de René Ghil, qui en corrigea les épreuves à lui dédiées, ne contenait que 17 poèmes (2). La dédicace, qui est un rappel des jours de leurs premiers essais poétiques, est ainsi conçue :

« A RENÉ GHIL,
auquel je dois d'être poète
Je dédie ces épreuves par lui corrigées. »

Pendant les années de séjour à New-York, Merrill, dans une de ses lettres adressées à Ghil, lui rappelle l'heure qui avait décidé de son avenir. Un jour,

(1) Les mots n'ont pas seulement une musique aussi douce que celle de la viole et du luth, ils ont des couleurs aussi riches et vivaces que celles qui font la splendeur des tableaux vénitiens et espagnols... ».

(2) Deux poèmes furent ajoutés dans l'édition de 1897 (*Poèmes*) : *Bergerie sentimentale* et *Fin de fête*.

au lycée, il avait écouté avec émotion la lecture d'un poème de Ghil, ce qui l'avait encouragé à lui montrer quelques-uns de ses vers. « J'osai te montrer des vers, le *Faucon et la Colombe*, que tu trouvas convenable, et je pense parfois qu'une malicieuse critique, qu'un rire ou qu'une moquerie de toi aurait pu écraser à jamais en mon cœur la fleur de poésie, qui, timidement, s'y épanouissait (1). »

Le tout petit volume in-18 (2) fut annoncé par Ghil dans l'article des *Écrits pour l'Art* (mars 1887). Il voulait attirer l'attention de ses lecteurs sur le fait qu'il n'était pas dangereux de suivre les théories instrumentistes : « Concluant et victorieux, se présente, écrit d'après mes vues d'instrumentation, ce livre de M. Stuart Merrill, *les Gammes* » : c'est ainsi que Merrill fait son entrée dans l'histoire de la littérature contemporaine : le premier à suivre les théories de l'instrumentation.

Le petit volume du jeune poète semble être l'une des fleurs d'un bouquet de poésies publiées cette même année : Gustave Kahn donnait en même temps les *Palais Nomades* ; Mallarmé les *Poésies* (édition photolithographiée tirée à moins de 50 exemplaires) ; Henri de Régnier, *les Sites* ; Vielé-Griffin, *les Cygnes* ; Mockel, *l'Essor du rêve*, et Verhaeren, *les Soirs*.

Le titre des *Gammes* est révélateur : il indique à la fois l'héritage du jeune poète et la voie qu'il va suivre. « It is in music — that the soul most nearly attains the great end for which — when inspired by the Poetic sentiment — it struggles for the creation of supernal Beauty (3). » Voilà le flambeau de foi qui le guidera longtemps. Seuls, changeront les moyens d'atteindre cette Beauté.

« De la musique avant toute chose » ; oui, mais quelle musique et par quels moyens la produire ? Voilà les deux problèmes qui, au début de sa carrière, se posent devant cet esprit ardent et chercheur de nouveau. Il veut déposer aux pieds de sa mère adoptive l'offrande d'une musique nouvelle. Le destin qui, dès son berceau, lui avait fait le présent de deux langues, qui l'avait dès sa première jeunesse mis à même d'entendre : d'une part, la musique enchanteresse de Hugo et de Baudelaire ; d'autre part, celle de Poe et de Swinburne, — le destin ne l'avait-il pas comme marqué pour tenter la réalisation de cet idéal esthétique ? Venu à une heure où le vers français se libérait des « entraves stérilisantes », ne pouvait-il pas espérer faire concourir certaines beautés du vers anglais au renouvellement de la poésie française ? Nul doute que ce ne soit dans cette noble ambition qu'il soit resté sourd

(1) R. Ghil, *Les Dates et les Œuvres*, p. 85, paru dans les *Écrits pour l'Art*, 7 février 1887.

(2) Tiré de 600 à 4000 exemplaires.

(3) Poe, *the Poetic Principle*. « C'est dans la musique que l'âme se rapproche le plus du but suprême vers lequel, quand elle est inspirée par le sentiment poétique, elle tend de tous ses efforts pour créer la beauté idéale. »

aux sollicitations de ses amis de New-York, qui le suppliaient de consacrer son talent à augmenter le trésor de la poésie de langue anglaise.

Mais le titre, *les Gammes*, nous révèle aussi l'importance que le jeune artiste attribue, dans l'art du poète, à ce qui est expressément « le métier ». Sa conscience de bon ouvrier lui impose une longue discipline. Personne, mieux que Merrill, ne se rendait compte, personne n'avait plus vite expérimenté (dans sa carrière) « qu'il est un métier de poète, comme il est un métier de peintre, de sculpteur, et de musicien (1). » « La poésie, dit-il, demande un rude apprentissage qui, à vrai dire, ne cesse qu'avec la mort. »

Dès le début du mouvement symbolique, Merrill a compris que la dignité de cette esthétique résidait surtout dans la perfection du vêtement dont on parerait la jeune Muse. « N'est-ce pas une preuve de la force [du mouvement symboliste] que ce soin excessif donné tout d'abord à la parure de l'idée (2) ? » Plus l'âme est vibrante d'une ardeur et d'une émotion vraies et profondes, plus on se doit d'être maître de son instrument : condition indispensable pour exprimer dans sa plénitude de ce que l'âme renferme d'intense émotion personnelle.

De cette préoccupation de la musicalité, il ne faudrait pas conclure que Merrill donne aux mots la prédominance sur les idées. Il était convaincu (déjà !) que, « l'état lyrique n'a aucun rapport avec l'état logique et que le poème est presque toujours la création du subconscient ». Mais un homme d'une intelligence si lucide ne pouvait se laisser ensorceler par la simple mélodie des syllabes, au point de bannir l'âme même du poème. « Au centre du poème, comme le sang du Christ au sein du Graal, resplendit l'idée. »

Ce premier recueil trahit d'autres soucis que celui de bien posséder son mécanisme. On y trouve aussi des gammes de couleur, quelquefois éblouissantes ; et, timidement chuchotées, des gammes d'amour (3).

Et puis la musique de ces vers a dépassé la forme purement technique de la gamme. On y entend des mélodies quelquefois très douces, des accords savamment combinés, des leit-motive d'une pénétrante et mystérieuse beauté.

Le ton qui domine le recueil est la douce et nostalgique mélancolie d'une âme qui, éprise de rêve, dépasse le réel pour s'élever jusqu'au royaume de la vérité ; d'une âme que la douleur humaine a déjà frôlée : à la fois tendre, compatissante, jeune et ardente.

(1) *La Plume*, 13 janvier 1901.

(2) *Ibid.*, 15 septembre 1902.

(3) Il est même possible que Merrill ait songé à développer l'idée exprimée par Baudelaire dans cette phrase de son *Salon de 1846* : « J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments. »

On y sent son désir de créer un monde coloré et sonore, enfant de son rêve, monde qui ne sera ni la copie du monde réel, ni la reproduction d'une image antérieurement peinte par ses aînés et par ses maîtres. C'est le droit que réclament Villiers de l'Isle-Adam et Edgar Poe. Merrill aurait pu inscrire en tête de son volume ces paroles du grand Américain : « To the dreamers and those who put faith in dreams as the only realities (1). » « We loved Truth too much not to hate Reality when it seemed opposed to Truth », écrivit Merrill à son ami Rudmose-Brown (2). Voilà la vérité nouvelle qui est entrée dans la littérature avec le symbolisme et dont parle Rémy de Gourmont : « Cette vérité... c'est le principe de l'idéalité du monde (3) », et de la réalité de l'idée.

Mais on est toujours le fils de quelqu'un, et on ne saurait s'étonner de trouver des réminiscences dans ce recueil. Merrill tâtonnait, cherchant sa voie, se laissant pénétrer par tous les souffles qui lui apportaient un parfum de beauté. On a, dans ses premiers vers, l'impression de reconnaître quelques-unes des grandes admirations du jeune poète. On y trouve, certes, d'une part, une piété pour les maîtres déjà entrés dans la gloire, d'autre part, des ressemblances dues à une étroite parenté d'âme avec des jeunes qui, comme lui, cherchaient encore leur voie.

Son oreille, très musicienne, fut de bonne heure charmée par toute poésie qui empruntait à la musique ses ressources ; et, avec son sens critique très subtil, Merrill a dû se rendre compte que la poésie de Baudelaire contenait en puissance ce que Rimbaud, Ghil, et les symbolistes cherchèrent après lui : la phrase musicale et colorée. Lui-même s'est mis à cette recherche dans ses premiers recueils.

Par sa sensibilité frémissante, Merrill est le frère de Poe, de Baudelaire et de Verlaine. La philosophie idéaliste de Villiers et de Mallarmé éveille en lui un vibrant écho ; les vieux maîtres italiens et les préraphaélites anglais lui inspirent le goût naturel de la couleur, et c'est seulement du côté de la recherche musicale qu'il se sent attiré par les théories de René Ghil.

On a souvent voulu voir dans *les Gammes* une influence unique : celle des *Fêtes Galantes* ; mais un examen des thèmes de ces poèmes montre qu'ils se partagent en deux groupes, d'inspiration bien différente. Les pièces qui précèdent *Nocturne* semblent être inspirées par Verlaine ; celles qui suivent s'apparentent plutôt à la poésie de Baudelaire et, par celui-ci, à celle du Mallarmé première manière.

(1) Poe, Préface d'*Eureka*. « Aux rêveurs et à ceux qui ont foi dans les rêves comme dans les seules réalités. » « Nous aimions trop la Vérité pour ne pas hair la Réalité quand elle semble opposée à la Vérité. »

(2) Rudmose-Brown, *French Literary Studies*, Dublin and London, 1917.

(3) R. de Gourmont, *Le Livre des Masques* (préface), Soc. du Mér. de F. Paris, 1896.

Très enclin aux réflexions d'ordre philosophique, Merrill se sentit invinciblement attiré aussi bien vers les poètes penseurs que vers les musiciens purs. On est toujours séduit quand on découvre, dans une autre âme, des qualités qu'on sait être les éléments essentiels de sa propre nature. C'est ainsi qu'on parle quelquefois « d'influences » littéraires, quand il n'y a que la joyeuse reconnaissance de sa propre image reflétée dans un autre cœur. Aussi Merrill sera-t-il attiré d'abord par la musique qu'il trouve dans la poésie anglaise, dans Baudelaire et Mallarmé, dans les essais de René Ghil, dans les enivrantes compositions de Wagner et dans la poésie de Verlaine.

Séduit de bonne heure par l'hégélianisme, Merrill sera touché par le transcendant idéal de Mallarmé, par l'ambition d'art « la plus extraordinairement haute de toutes celles que signale l'histoire de la poésie française (1) ». Dans cette conception de la poésie, musique et pensée se rencontrent sur le même plan. Mallarmé ne fait pas de distinction entre la musique et les « lettres ». Vers la fin de sa vie, il se propose, non plus d'écrire des vers et de la prose, mais de composer des symphonies. Les mots ne seront plus que « des gestes d'un chef d'orchestre qu'on voit de dos : dans l'espace qu'il domine éclate et monte la symphonie de l'orchestre (2) ». Merrill ne suivra pas ce chemin jusqu'au bout. Assez vite, il reconnaîtra que ces théories aboutissent à une impasse et, après les poèmes des *Fastes*, il rebroussera chemin.

Dans le second groupe de poèmes des *Gammes*, le clair décor des jardins et des parcs s'assombrit, l'atmosphère s'alourdit de « l'odeur malade des fleurs qui vont mourir ». Le ton de léger badinage s'imprègne de la tristesse de l'automne, et cet air, lourd de mélancolie et de rêve, est tellement vivifié par le souffle d'idéal qui le traverse, qu'on le respire à pleins poumons.

Et voici qu'il te faut, mon âme inassouvie,
Revenir au réel de l'irréel lointain
O la subtile horreur du réveil à la vie.

(Pendant qu'elle chantait) (3).

Les premiers poèmes du recueil effleurent à peine le cœur ; les derniers le pénètrent.

Quoique Merrill ait cru devoir faire figurer en tête de son recueil ses poèmes d'inspiration verlainienne, il me paraît utile — pour respecter les

(1) Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 129.

(2) *Ibid.*

(3) *Poèmes*, p. 36. Toutes les références aux poèmes des *Gammes*, des *Fastes* et des *Petits Poèmes d'automne* se rapportent au volume *Poèmes* (1887-1897), les deux premiers de ces recueils étant difficilement accessibles aujourd'hui.

étapes de sa formation — de parler d'abord de ceux de ses vers qui trahissent visiblement l'empreinte de Baudelaire, car la première influence qu'il ait subie est celle de l'auteur des *Fleurs du mal*. Le premier de ses poèmes publiés en témoigne suffisamment :

Bleu et Noir

Suspendons nos penses aux clous d'or des étoiles,
Ma mystique amoureuse, ô sœur des séraphins ;
Sur un vaisseau fantôme, ouvrons le vol des voiles
Au souffle des zéphirs chargés d'arômes fins

Et voguons dans le bleu des océans immenses,
Sous un bleu pavillon, dans la langueur des soirs ;
Dracons-nous dans l'azur de nos rêves intenses
Comme au pied des autels les porteurs d'encensoirs.

J'essaierai d'oublier le réveil de nos rêves
Et l'horreur des cieux noirs où hurle l'ouragan,
Et les éclairs flamboyants comme un combat de glaives,
Dans l'Érèbe des nuits, sous les doigts de Satan.

Car peut-être demain, ô ma blonde amoureuse,
Les flots te briseront sur les rochers de fer,
Les flots te cracheront, ô ma douce peureuse,
Entre les crocs aigus des monstres de la mer,

Et contre les débris de notre vieux navire,
Roulés dans les remous ou collés aux calmars,
Sans bruit, je casserai, cadavre qui chavire,
Mon crâne où tourbillonne un vol de cauchemars (1).

Ici le mysticisme, un souffle d'idéal doublé de l'horreur du réel, le souci, non encore devenu systématique, de la musique du vers, un vocabulaire simple, des rimes chères au maître, indiquent l'inspiration livresque de cet essai de jeunesse très inférieur aux pièces des *Gammes*. Il est probable que Merrill s'en rendit compte, car il n'a jamais fait réimprimer ce morceau dans ses recueils.

Ce qui, dans le groupe des poèmes des *Gammes* déjà signalés, l'apparente à Baudelaire, c'est d'abord le ton mélancolique et quelques thèmes qui mettent en lumière le penchant inné qu'avait Merrill pour la tristesse : thèmes du souvenir, de l'aspiration vers l'idéale beauté, de la lutte entre la

(1) *La Basoche*, 18 février 1885.

chair et l'âme, thème enfin de l'attrait de la mort et du néant. Il a, comme le poète des *Fleurs du Mal*, une soif d'idéal jamais éteinte, une sensibilité exigeante, mais déjà consciente de l'inutilité de ses demandes, le goût des paysages tristes, des visions mélancoliques, et la volonté de transformer le vers en une mélodie musicale. Comme Poe et Baudelaire, Merrill donne une très grande importance au rythme, il use fréquemment du refrain et de l'allitération, il recherche le symbole et, comme eux, il se réfugie dans le culte exclusif de l'art, dans une conception supraterrrestre de la poésie.

Un regard jeté sur les titres de ces pièces révèle quel abîme les sépare de *la Flûte* et de *Fête au parc*. C'est l'*Éternel Dialogue*, colloque entre la chair et l'âme, où l'amour mystique, le désir de la Mort, répondent à l'appel de la Vie ; c'est *Hantise*, autre dialogue entre le décor nocturne et l'âme qui aspire au mystère ; c'est *Oubli*, aspiration vers la Beauté et l'Idéal, poème où les images aussi rappellent Baudelaire :

Mon cœur, ô ma Chimère, est une cathédrale
Où mes chastes pensées idolâtres du Beau,
S'en viennent à minuit sous la flamme lustrale
Râler leur Requiem au pied de ton tombeau.

Mon cœur est une crypte où parmi les pilastres
S'enroulent les remous de l'encens des oublis,
Et vers l'heure qui luit de la lueur des astres,
La paix des nuits se mire en les pavés polis (1).

C'est aussi *le Ménétrier* où le mystère lugubre et le frisson d'horreur de la fin font penser à Poe plutôt qu'à son frère français ; *Spleen d'Hiver*, chant nostalgique, où les hurlements des tempêtes et le froid linceul des neiges accablent son cœur malade.

Et ma raison se meurt sous les regrets amers (2).

Dans *Soir de tempête*,

L'on entend retentir les cors d'or des rafales
Et râler les tambours des foudres triomphales (3).

Crépuscule d'Automne évoque la tristesse de la seule saison chère à Mallarmé. Dans la dernière pièce, *Refrains mélancoliques*, chant du sou-

(1) *Poèmes*, p. 32.

(2) *Ibid.*, p. 40.

(3) *Ibid.*, p. 42.

venir, de l'ennui, de la mort et du néant, la voix du poète demande une fin à tout, vie et souffrance ensemble.

J'ai demandé la mort aux étés somnolents.

Toujours vivre et mourir, revivre et remourir !

N'est-il pas de Néant final qui nous délivre ?

Mourir et vivre, ô Temps, remourir et revivre !

Jusqu'aux soleils éteints, nous faudra-t-il souffrir (1) ?

Une pièce, seule de son espèce, semble s'éloigner de ces thèmes. *La Douleur de la Princesse*, par son décor de légende moyenâgeuse, semble faire la transition avec les pièces des *Fastes*.

Où les réminiscences de Baudelaire et de Mallarmé (transfigurées, il est vrai par une vibrante émotion personnelle) sont le plus apparentes, c'est dans la pièce *Pendant qu'elle chantait*. Ce serait, à en juger par la date où elle parut dans *la Basoche*, la plus ancienne du recueil. C'est un hymne à la musique et à son extraordinaire pouvoir d'emporter l'âme vers l'Idéal. Le beau vers de Baudelaire :

La musique souvent me prend comme une mer

pourrait lui servir d'épigraphe. Soulevée par les vagues de la musique, l'âme du poète croit un instant atteindre l'infini dont elle a soif.

Sonore immensité des mers de l'Harmonie,

Où les rêves, vaisseaux pris d'un vaste frisson,

Voguent vers l'inconnu, leur voileure infinie

Claquant avec angoisse aux bourrasques du Son !

O morne immensité ! sous l'oubli des déluges

Submerge le Réel, mugis vers l'Idéal !

Par delà les hauteurs des suprêmes refuges

Que ton écume vole au souffle boréal (2) !

Mais son rêve s'évapore et son « âme inassouvie » revient au réel. Le poème se termine sur un cri d'horreur « au réveil de la vie ». Les images, malgré le ton triste, sont d'une délicatesse lumineuse :

Ta voix ruisselle en sanglots d'or,

Et je croirais ouïr de longs porteurs d'étoiles

Ouvrir en le silence leur vaporeux essor.

(1) *Poèmes*, p. 50.

(2) *Ibid.*, p. 35-36.

Dans ces poèmes, le terme de comparaison n'est pas encore supprimé, comme il le sera souvent dans les *Fastes* :

Ma mémoire s'immerge en lourdes mélodies
Comme un noble navire
... les rêves, vaisseaux pris d'un vaste frisson.

On y trouve aussi, très développée, la correspondance des sensations :

Je me sens palpiter sous les flots balsamiques
D'une endormeuse mer aux tiédeurs d'encensoir.

Son, parfums, tiédeur, mouvement, émotion, tout se confond dans cette translation de l'âme par la musique.

Le jeu des sonorités est plus doux que dans les premiers poèmes du recueil, l'allitération plus discrète. La strophe déjà citée : « Sonore immensité des mers et de l'harmonie » met en évidence un effort vers l'orchestration. Certains timbres semblent créer la mélodie, qui est accompagnée de sonorités d'où naissent des accords harmonieux ou discordants selon que le poète veut évoquer un état d'âme joyeux ou mélancolique.

* * *

« Et va vivre ton songe en la Cité des
Eaux. » (H. DE RÉGNIER.)

3. LES GAMMES (*suite*). — Si les *Gammes* sont des poèmes reliés par une pensée philosophique idéaliste et souvent triste, s'ils sont tous composés dans un même souci d'atteindre une nouvelle musique du vers, il est également vrai qu'ils ne dérivent pas tous de la même source. Trop personnel, trop foncièrement poète pour ne pas répugner à une imitation préméditée, Merrill s'est néanmoins laissé imprégner malgré lui par l'atmosphère du passé, mêlée d'un parfum de féerie qui enivrait les cœurs de ses contemporains. Ces subtiles émanations venaient de points différents de l'horizon ; quoi qu'il en soit, c'est cette influence qui, semble-t-il, caractérise surtout les premiers poèmes des *Gammes*.

Procèdent-ils exclusivement des *Fêtes galantes* de Verlaine ? La réponse négative est la seule équitable. Si, dans quelques poèmes des *Gammes*, on surprend un reflet des *Fêtes galantes*, c'est sans doute parce que Merrill subit lui-même et personnellement l'enchantement de cette vision du passé, soit à travers les poèmes de Verlaine, soit dans les toiles de Watteau, soit dans les allées mêmes de Versailles. Ce qui l'apparente surtout à Verlaine dans ces poèmes, c'est que le poète des *Fêtes galantes* a su évoquer dans ses peintures musicales du XVIII^e siècle un Watteau devenu beaudelairien

à travers l'interprétation des Goncourt. Ceux-ci avaient « décrit la féerie shakespearienne » de ces toiles, leur « paradis galant d'amour », leur charme complexe, tendresse, volupté, « tristesse musicale, l'amour poétique... avec ses aspirations et sa couronne de mélancolie (1) ». Tous ces éléments se retrouvent dans *les Gammes*. Essayez de former une image composite à l'aide des petits tableaux qui portent les titres « *Fêtes* » *champêtres* et *Assemblées* « au Parc » et vous aurez les éléments pittoresques de la *Fête au Parc* de Merrill.

Par les nocturnes boulingrins,
Les crincrins et les mandolines
Modulent de demi-chagrins
Sous la vapeur des mousselines.

Bleus de lune, au vert des massifs,
Les jets d'eau tintent dans les vasques,
Et c'est, parmi les petits ifs,
Comme des rires sous des masques (2).

Merrill avait (très développé) le sens du décor. Il n'est pas surprenant que les divers épisodes de ces toiles : grands arbres, souvent tordus par le vent; couples amoureux assis ou dansants sous leur ombre ou sur les pelouses vertes; « je ne sais quelle lente et vague harmonie derrière les paroles rieuses; je ne sais quelle tristesse musicale et contagieuse »..., il n'est pas surprenant, disons-nous, que ces toiles aient fourni à Merrill quelques-uns des éléments dont il a composé un poème des *Gammes* (3).

Bien que les vers des *Fêtes galantes* aient naturellement les sonorités d'une musique enchanteresse, il semble pourtant que le souci principal de Verlaine ait été une interprétation pittoresque et sentimentale des toiles de Watteau : le titre seul des *Gammes*, par contre, indiquerait chez Merrill surtout un effort d'interprétation proprement musicale.

C'est moins dans *les Gammes* que dans les *Petits Poèmes d'Automne* qu'on pourrait apercevoir une certaine affinité entre Merrill et le poète des *Fêtes galantes*. Ce que Merrill admirera le plus en lui, c'est d'abord la

(1) Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 112-113.

(2) *Poèmes*, p. 11-12.

(3) Il n'est pas impossible que le titre : *les Gammes* lui ait été suggéré par une toile de Watteau — *Gamme d'amour* — ou par l'expression « *Les Gammes d'amour* », employée par les Goncourt dans leur *Art du XVIII^e siècle* qui venait de paraître, en 3 vol. (1881-1882).

Notons aussi que l'élément *musique* ne manque pas dans les tableaux de Watteau. Les instruments de musique y abondent; les personnages sont le plus souvent dans une attitude de danse, de rêverie; ou bien ils jouent de la mandoline, de la guitare, du violoncelle ou de la flûte. De nombreux titres portent les mots : « Danse », « Musique », « Concert », « Bal », « Menuet », etc.

pureté de son inspiration poétique, ensuite cette indépendance par laquelle il est représentatif de toute la génération symboliste (car Merrill aura de plus en plus, comme lui, horreur de toutes les formes de la contrainte sociale).

Ce n'est qu'à partir de 1890, environ, que Verlaine fut proposé comme une sorte d'incarnation des protestations de l'individu contre la société moderne, et c'est à cette date que Merrill sentira davantage son lien de parenté avec lui. C'est donc plutôt dans les *Petits Poèmes d'Automne* qu'on retrouvera certaines caractéristiques verlainiennes : le ton estompé, la musique en sourdine, la lumière tamisée et douce, — cette lumière de la saison finissante et de soirs mélancoliques, — les « soirs équivoques d'automne ». Il y aura même quelques visibles réminiscences de Verlaine dans les expressions mêmes de ce recueil.

Si tant est que l'on veuille absolument retrouver dans les *Gammes* quelques influences de Verlaine, il me semble que ce serait plutôt entre les *Romances sans paroles* et le premier ouvrage de Merrill qu'il faudrait chercher les points de ressemblance. Dans les *Romances* en effet, se révèle pour la première fois chez Verlaine l'influence de la poésie anglaise ; et c'est là que Verlaine met en œuvre les préceptes de son *Art poétique*. Le titre même indique que l'ambition du poète a été d'exprimer la mélodie des mots, d'écrire des vers où les mots comptassent pour très peu en tant que signes abstraits, et où la musicalité fût vraiment tout. En somme, le premier souci du poète est ici la musique, comme ce sera celui de Merrill dans les *Gammes*.

Romances sans paroles est un véritable album de spécimens de rythmes poétiques : « un cahier d'exercices » fait de pièces parmi lesquelles il n'en est pas deux pareilles. Il en va de même dans les *Gammes*. Que l'on compare aux premiers vers des *Gammes* cette mélodie de la pièce liminaire des *Romances* :

O le frêle et frais murmure
Cela gazouille et susurre.

Malgré le vers impair (que Merrill n'emploie que dans les deux pièces ajoutées à la seconde édition des *Gammes*), la musique de ces vers de Verlaine rappelle celle des *Gammes* mieux que ne le font les vers des *Fêtes galantes*. C'est peut-être l'élément subtil emprunté à la poésie anglaise qui crée des affinités entre ces deux musiques. Mais, en général, le vers des *Gammes* (et plus encore celui des *Fastes*) éclate trop, n'est pas assez adouci pour se conformer au précepte verlainien. Il faudra attendre la période de transition après laquelle Merrill composera les *Petits Poèmes d'automne*.

Si la sensibilité du jeune poète vibra au contact de l'enchantement de Watteau et de la grâce souriante des *Fêtes galantes*, elle fut plus séduite

encore par un charme qui, à lui seul, aurait pu inspirer ces poèmes et qui attirera de plus en plus ce poète à mesure qu'il avancera dans la vie : c'est le charme direct de Versailles (qui recueillera ses derniers soupirs).

Avec Henri de Régnier et, après lui, avec Albert Samain, Merrill a réussi à rendre ce charme subtil de la Cité des Eaux. Placés dans un décor d'une élégance suprême, enveloppés d'une musique enchanteresse, ses personnages se meuvent comme dans un doux rêve traversé de sensations à peine suggérées : rires et mélancolie, danses molles et lassitude amoureuse dans un songe embaumé du tiède parfum des fleurs, éclairé tantôt par la lumière radieuse du soleil, tantôt par la lueur blême et bleue de la lune.

L'expression est presque toujours directe ; les images sont empruntées au monde des sons et à celui des couleurs ; tantôt le ton musical est celui de gavottes gaies, flûtes et pizzicati des violons ; tantôt il se mue en *andante doloso* des violoncelles. De la variété dans la forme, des tons estompés, des tableaux faits avec un pinceau infiniment délicat ; gestes et poses à la Watteau ; des sentiments à la Marivaux, à fleur de cœur, et voletant comme des papillons dans cette atmosphère de rêve et de féerie.

*
* * *

Ce qui fut baptisé Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la musique leur bien (1).

Bien que ce petit recueil des *Gammes* fût dédié à René Ghil et, selon lui, écrit suivant les principes de l'instrumentation (« Maintenant, droitement et pleinement le premier, il (Merrill) accepte les théories de l'instrumentation »), il semble, après l'étude de ces pièces, que *les Gammes* se conforment seulement au principe fondamental de son système. Ghil était son ami d'enfance. La nature de Merrill, si encline à la sympathie, l'attirait tout naturellement vers ceux qui tenaient haut la torche d'un grand idéal. Ghil transporte dans le plan de son œuvre un troublant concept de « Kosmos » n'ayant d'égal en littérature que le poème *Eureka* de Edgar Poe. Merrill, penseur et philosophe, adorateur de cette œuvre de Poe, ne pouvait pas ne pas être attiré par cette grande conception philosophique. Aussi, la loi affirmée par le *Traité du Verbe* ne pouvait, dans son application au processus intellectuel, négliger le processus social parallèle, conséquences, l'un et l'autre, du principe de l'évolution vers le mieux. Merrill, socialiste et humanitaire, sentit également cet attrait dans le programme esquissé par Ghil.

(1) Paul Valéry, *la Situation de Baudelaire*.

Mais Ghil avait revendiqué pour la *poésie* la nécessité de pénétrer dans le domaine sociologique, et c'est là le premier point de désaccord entre lui et Merrill. Celui-ci voulait faire du socialisme un champ à part, mettre une barrière entre la politique et le socialisme d'un côté, et la poésie de l'autre.

Pour Merrill, la pensée poétique est un rêve au-dessus de la réalité. La vérité, les choses de l'intellect, ne doivent pas descendre au peuple ; mais on doit tout faire pour élever le peuple jusqu'au sommet où il puisse les comprendre. C'est, par conséquent, par la technique de musicalité verbale que Merrill procède de Ghil. Mais si peu, du moins dans *les Gammes*. C'est cette phrase lumineuse :

« L'Idée servie par la musique » (*Traité du Verbe*)

qui éblouit Merrill. Voilà l'étendard qu'il relève. Il croit voir dans les tentatives de Ghil une voie qui peut le mener vers le but qu'il s'est proposé dès ses débuts : la recherche d'une musique nouvelle. Il est prêt à prendre son bien où il le trouvera. Il le trouve, comme nous l'avons dit, aussi bien chez Baudelaire et Mallarmé, qui tiennent très grand compte du son des mots et du rythme. Mallarmé voit dans le premier volume de vers de Ghil « un acte de juste restitution... de tout reprendre à la musique ». Les deux pièces des *Gammes* qui, comme exemples de composition musicale, se prêtent le mieux à l'analyse, sont : *La Flûte* (pièce liminaire dédiée à Mallarmé), et *Nocturne* (où le système, tel que Merrill le concevait alors, atteint son expression la plus significative).

La Flûte est faite en grande partie d'harmonie imitative (1). Les timbres dominants sont des aigus, des u, ou i encadrés de consonnes fricatives et sifflantes, f-s-v. L'impression est produite surtout par la combinaison et la

(1) Dans un conte en prose inédit et inachevé intitulé *Geneviève*, et qui date de 1891, Merrill suggère ce que serait pour un enfant la correspondance naturelle des sons et les sensations :

« Cependant le moment approchait de la première instruction. Tous les matins, dans une salle du rez-de-chaussée dont le plancher fraîchement arrosé dégageait un bon parfum de sapin, Geneviève, des manches de lustrine aux coudes, s'évertuait, sous la direction de tante Annette, aux mystères de la lecture et de l'écriture. Et ce n'était, dans le silence ensoleillé où s'assoupissait le chat de la maison, que le *ba, be, bi, bo, bu*, de sa voix flûtée et le cliquetis des aiguilles de tante Annette. Parfois la fenêtre accédait au perron cédait sous une bouffée d'air qui soufflait aux sens de l'enfant, tout un tumulte de parfums, de bruits et de rayons. Alors Geneviève, traînant, distraite des doigts et de la voix, sur les monotones syllabes, évoquait, sous chaque son, la sensation correspondante. Bal, biel, bil, *ho-ol, bu-u-ul...*, c'était le ruissellement du jet d'eau, dont les gouttes irisées s'éparpillaient à la brise. Gra, gré, gri, i-i, gro, gru-u-u ; tous les oiseaux s'égosillaient soudain en tumultueux gazouillis. Baz, bez, biz, boz, buz, et les mouches velues... en la chaleur bleue de la salle. Et au bout de l'heure réglementaire, avant même que l'horloge eût fini de sonner, Geneviève fermait le livre avec un claquement qui faisait trembler les aiguilles aux doigts de la vieille dame et demandait qu'on l'emmenât à la promenade ».

répétition de certains sons choisis pour suggérer une certaine émotion, comme le pourraient produire des notes jouées sur un instrument de musique.

Le fol effroi des vents, avec des frous-frous frêles

Et le rire et le rire et le rire des brises.

Mais les mots ne sont nullement vides de sens : ils conservent leurs propriétés logiques en même temps qu'ils sont employés pour donner le maximum d'harmonie qu'ils contiennent.

Dans *Nocturne*, Merrill fait preuve d'une grande virtuosité. Il arrive, dans ce poème, à donner une composition toute musicale où les voyelles et les consonnes sont des notes, et la musique ainsi créée berce l'oreille de manière à repousser à l'arrière-plan l'élément proprement intellectuel.

La blême lune allume en la mare qui luit,

Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie.

Tout dort. Seul, à mi-mort, un rossignol de nuit

Module en mal d'amour sa molle mélodie (1).

Mais quel contraste entre ces vers et ceux de *la Flûte* ! Ici, la couleur s'unit au son ; le décor s'assombrit, et une ombre de deuil et de volupté s'insinue dans notre cœur. Ce qui continue de frapper d'abord l'œil et l'oreille, c'est encore le jeu d'allitérations pratiqué ici systématiquement.

Mais est-ce là de la « poésie scientifique » ? Il semble bien que non. L'emploi des voyelles et des consonnes ne semble pas correspondre au tableau des sonorités dressé par Ghil. Il semble plutôt que naturellement enclin à des répétitions de sons si habituelles à l'oreille anglaise, Merrill ait groupé les sonorités les plus appropriées au thème général et à l'interprétation symbolique de son sujet. La partie d'harmonie imitative, comme ici :

Plus ne vibrent les vents en le mystère vert

A peine la forêt parfois fait-elle effort

Sous le frisson furtif de ses métamorphoses

et l'allitération partaient du même principe musical que l'instrumentation. Voilà le terrain où Merrill se rencontre avec Ghil. Mais les vers de Merrill évoquent une musique naturelle plutôt qu'une musique construite sur un plan méthodique. En dernier lieu, le sens (encore que le poète avoue qu'il est secondaire et que ce sont plutôt des vers de musique) est parfaitement clair ; la syntaxe est classique, au lieu que, à suivre le tableau de sonorités dressé par Ghil, on peut douter qu'il soit possible de construire en même temps un poème logique et un poème instrumentiste.

(1) *Poèmes*, p. 23.

Il est hors de doute que, si Merrill doit quelque chose à René Ghil (et c'est surtout dans *les Fastes* qu'on le verra), c'est la musique du vers anglais qui, dans ses premiers essais, hante surtout son oreille.

« I am not the only American who is trying to endow the French Alexandrine with a little of the enchanting music of English verse, écrit-il à Francis Vielé-Griffin. To express the idea by words, to suggest emotion by the music of these words, such are, I think, the Alpha and Omega of our doctrine (1) ».

Voilà, en effet, comparée à celle de Ghil, une doctrine bien simple. Merrill n'est guère allé plus loin dans *les Gammes*. Il adore Swinburne. Les vers sont remplis du cliquetis des allitérations, de répétitions, ils séduisent par un rythme enchanteur, ils abondent en refrains et vers balancés ; la musique y déborde.

Sleep, shall we sleep after all ? for the world is not sweet in the end :
For old faiths loosen and fall, the new years ruin and rend.
Fate is a sea without shore, and the soul is a rock that abides ;
But her ears are vexed with the roar and her face with the foam of the tides.
Where beyond the extreme sea wall, and between the remote sea-gates,
Waste water washes, and tall ships founder, and deep death waits.

(CHARLES ALGERNON SWINBURNE, *Hymn to Proserpine*) (2).

Quiconque, dès le berceau, a absorbé cette musique dans son être intime, ne peut l'oublier. Swinburne est le grand maître de l'auteur des *Gammes*. Merrill concentrera ses efforts à adapter quelques-unes de ses mélodies au vers français.

Il écouterait de tout son cœur un autre musicien du vers anglais, John Keats : même symétrie, même tendance à la répétition, même emploi du

(1) Lettre à Vielé-Griffin (1886 ou 1887) :

« Je ne suis pas le seul Américain qui essaye d'introduire dans l'alexandrin français un peu de la musique enchanteresse du vers anglais. Exprimer l'idée à l'aide de mots, suggérer l'émotion par la musique de ces mots, tel est, je pense, l'alpha et l'oméga de notre doctrine. »

(2) « Dormir !... Mais, au fait, dormirons-nous ? Car, au bout du compte, le monde est sans douceur :

Car les croyances antiques se détachent et tombent, les années qui viennent ne seront que des années de décombres ;

Le Destin est une mer sans rivage, et l'âme est un roc immuable ;

Mais les oreilles du Destin sont excédées par les mugissements des marées et son visage est sans cesse flagellé par l'écume.

Au delà du mur extrême qui retient les mers et entre les portes des écluses lointaines,

Les masses liquides tourbillonnent, et les grands navires sombrent, et la mer profonde attend. »

(La musique est la principale beauté de ces vers ; il est impossible de rendre cette musique par une traduction.)

refrain, mais quelle musique différente! Quelquefois, dans les vers des *Gammes* (et ailleurs), on croit sentir la même désolation qui enveloppe *La Belle Dame sans Merci*.

O what can ail thee, knight at arms,
Alone and palely loitering?
The sedge is withered from the Lake
And no birds sing (1).

C'est, inconsciemment sans doute, une atmosphère, une musique, un thème souvent repris par Meerrill. *Le Ménétrier* en est un exemple. Est-ce cette atmosphère exotique qui rendait le poème « incompréhensible » à certains critiques antisymbolistes qui aimaient à lui épingleur leur épithète favorite de « décadent » ? En ce qui concerne ce poème, je me borne à cette allusion ; des coupures le dénatureraient ; la musique devient une partie de cette bizarre expérience de l'âme.

On a voulu croire que Merrill s'éveilla à la nature seulement à l'époque où il écrivit *les Quatre Saisons*. Non ; il la connaissait déjà et l'aimait à l'époque des *Gammes*. C'est dans *les Fastes* seulement qu'il veut la dédaigner. Déjà, en 1886, il écrit :

Avez-vous, en les miraculeuses nuits d'automne, quand le vent de longue erreur se lamente comme une voix de mourant, senti s'éveiller en vous la musique géniale de l'âme ?

S'enveloppant de la mélancolie de l'espace, la mémoire s'apaise et s'endort, l'innervation s'émousse sous la monotonie des impressions et compose en de fines symphonies ses éternelles vibrations : le corps sombre dans l'inconscient et l'âme ne se révèle à elle-même que par la sensation du rythme.

Les palpitations argentines des étoiles dans l'azur des ténèbres sont des mélodies de Flûtes sourdant de l'Universalité des Orgues et des Violoncelles et Pan devient musique (2).

Bercé par la nature, il se sent capable d'un retour momentané à l'état de poésie pure : à cet état primitif où l'intelligence n'est pas encore séparée de l'obscur conscience et qui est l'état originel d'imagination. Il croit connaître un instant cette libération, cet état paradisiaque où l'on se replonge dans l'Être universel. C'est dans cet état de poésie que Merrill entend la musique des sphères.

Et c'est par le sentiment profond de la nature que Merrill parvient à sa

(1) « Oh ! quelle est ta peine, chevalier dans ton armure,
Seul, tout pâle, errant mélancolique ?
Les roseaux sont flétris qui bordaient le lac
Et il n'y a plus d'oiseaux chanteurs. »

(2) *Notes des heures*, I.

propre originalité dans *les Gammes*. S'il a cherché la musique à des sources littéraires et artistiques, il n'a pas négligé d'écouter les voix mêmes de la nature et ce que la finesse de son ouïe y a entendu est bien à lui et donne une note personnelle à tous les poèmes où elle chante.

Par les vastes forêts, à l'heure vespérale,
Les ruisseaux endormeurs modulent leurs sanglots ;
Mon âme s'alanguit d'une horreur sépulcrale
A l'heure vespérale où murmurent les flots.

Sous les feuilles que frôle un vent crépusculaire
La pâleur de la lune illumine le soir ;
Un fantôme s'efface en l'ombre funéraire
Et l'âme de l'air râle en brumes d'encensoir.

La pâleur de la lune illumine le soir,
Impalpable remous de la marée astrale,
Et l'âme de l'air râle en brumes d'encensoir
Par les vastes forêts, à l'heure vespérale.

(Hantise) (1).

Le chant des eaux, surtout celui de la mer, a résonné dans le cœur de Merrill, tantôt doux et caressant, tantôt sauvage et rauque. Tout ce qui, dans la nature, fait sa partie musicale, même infime et chuchotante, dans le grand orchestre symphonique de l'univers, éveille en lui un écho :

Les ruisseaux endormeurs modulent leurs sanglots
Sous les feuilles que frôle un vent crépusculaire ;
A l'heure vespérale où murmurent les flots
Un fantôme s'efface en l'ombre funéraire.

(Hantise) (2).

Voici le meuglement des mers et la bise sifflant dans les sapins :

La mer heurte les rocs de ses ahans d'écume.

Les cavernes, aux creux des falaises de fer,
Par les voix de l'eau glauque ont meuglé vers l'enfer.

(Soir de tempête) (3).

Et les houles, roulant dans les brouillards amers,
Ululent en mourant, le soir, au long des grèves !

(Refrains mélancoliques) (4).

(1) *Poèmes*, p. 29-30.

(2) *Ibid.*, p. 29.

(3) *Ibid.*, p. 42.

(4) *Ibid.*, p. 49.

Voici l'orage qui gronde avec ses mugissements d'orgue et la symphonie de ses instruments d'orchestre :

L'on entend retentir les cors d'or des rafales
Et râler les tambours des foudres triomphales.

(*Soir de tempête*) (1).

Voici la voix grêle des plantes où le vent joue des airs mytérieux et tristes :

La voix des vieux roseaux, orchestre des hivers,
S'exhale au long du fleuve au souffle des tempêtes.

(*Spleen d'Hiver*) (2).

Sous le souffle étouffé des vents ensorceleurs

Les feuilles des forêts entonnent, chœur en pleurs,
L'automnal requiem des soleils et des sèves.

(*Crépuscule d'automne*) (3).

Dans ce beau vers si délicat, il y a comme une musique de féerie :

La brise vocalise au cœur des fleurs si frêles.

(*La Douleur de la Princesse*) (4).

« Plus la partie émotionnelle du langage prédomine, plus la poésie est musicale. Le ton, le rythme, l'onomatopée sont les éléments du langage émotionnel (5). »

En dépit de ce qui peut sembler une grande légèreté de ton, surtout dans les premiers poèmes, plus on pénètre dans le recueil, plus on sent vibrer une âme très sensible à toute beauté. Une émotion vraie est souvent cachée sous la splendeur des sons et des couleurs. Mais cette âme est timide ; une pudeur exquise l'empêche de se révéler tout entière. Le jour viendra où, les premières années de jeunesse passées, Merrill ne craindra plus de mettre cette âme à nu dans ses vers.

Dans ce premier recueil, il ne s'est guère écarté du moule imposé au vers par les Parnassiens. La forme est rigoureusement exacte : coupes classiques, rimes disposées selon les règles, pas même de vers impairs dans l'édition originale. Grande variété d'ailleurs dans la forme des poèmes : longueur et disposition des strophes et des vers conformes aux règles par-

(1) *Poèmes*, p. 42.

(2) *Ibid.*, p. 40.

(3) *Ibid.*, p. 48.

(4) *Ibid.*, p. 45.

(5) Marie Chaix, *La Correspondance des Arts*, Thèse pour le doctorat d'Université. Paris, 1919.

nassiennes ; étude très poussée des poèmes à forme fixe. Mais c'est là tout ce qu'il y a de parnassien dans ce recueil. Avant de tenter un vers libéré ou un vers personnel, Merrill a voulu se rompre au vers régulier.

Quant à la syntaxe et au vocabulaire, il prend les formes héritées des aïeux et il y verse une musique nouvelle. Nulle tournure anglaise d'ailleurs, ce qui est curieux. Serait-il possible que celui qui en a corrigé les épreuves en ait élagué toute trace de la langue maternelle ? Des lettres écrites en français, et datées de cette époque, le pourraient faire croire.

Paraissant au début du mouvement symboliste, ce petit recueil, dû presque à un inconnu et venu de si loin, dut sembler une fleur indigène cultivée dans un terreau exotique et qui, réimportée ensuite dans son milieu d'origine, aurait gardé dans les pétales de sa corolle on ne sait quelles émanations du large et quel parfum étrange. Il fit en tout cas impression dans les cercles littéraires. M. Peyrot, dans la *Nouvelle Revue*, félicita Merrill d'être un des rares symbolistes qui fussent intelligibles. « Ayant le tour d'esprit original, une réelle souplesse de style, il parviendrait à se créer une situation littéraire si un fatal engouement pour M. Ghil et ses doctrines ne le frappait d'impuissance. » Remy St-Maurice, dans son article *Décadents et Détraqués* (1), déplore en lui la même tendance mais conserve encore quelque espoir, à la condition que Merrill s'affranchisse sans tarder de cette influence maligne. « Quelques-uns des poèmes de ces *Gammes* si harmonieusement modulées, ces coups de pinceau à la Meissonnier — apparentent Merrill à la saine lignée de Gautier ». Tous les critiques anti-symbolistes sont d'accord pour louer les premiers poèmes et pour déplorer l'obscurité qui enveloppe les derniers. La génération symboliste est plus généreuse dans son appréciation.

Mallarmé s'étonne que Merrill soit arrivé à se « pénétrer à ce point de tout ce que tente ici une fin de siècle curieuse », et, tout en le louant largement de la « qualité subtile et fluide » de son chant qui le ravit, il lui conseille de s'appliquer à dissimuler, tant qu'il le pourra, les jeux d'allitération « que trop de saisissable extériorité trahirait jusqu'au procédé [et] pour que le miracle du vers demeure, un instant, inexplicable ». Pour la première fois, il a rencontré « un recueil de début doué (2) ». Vielé-Griffin, Henri de Régnier, L. Dierx, G. Moreau, P. Quillard, Edgar Fawcett félicitent le jeune poète de son don poétique et de sa merveilleuse musique. Edgar Saltus le supplie de consacrer son talent à la poésie anglaise, et Huysmans (à qui Merrill dédia *Nocturne*, le poème dont on parla le plus), compara Merrill à un Verlaine chuchotant mais « personnel et autre ».

(1) *La Revue littéraire et artistique*, octobre 1887.

(2) Lettre inédite de Mallarmé à Stuart Merrill.

Pour terminer, je citerai justement le passage d'une lettre où Huysmans parle de Merrill à René Ghil :

Son livre trop succinct m'a paru très caressant, phosphoré pâlement de cadences singulières, suggérant de très doux et de très troublants crépuscules d'âme... *Nocturne* où pleuvent les bleus baisers des astres et peut-être et surtout ces *Vers vagues*, si étranges, avec les récurrences du violon, et les autres, donnent la sensation d'un Verlaine chuchotant, mais personnel et autre. Cette poésie est vraiment, vraiment subjugante, des limbes où des voix se frôlent ! (4)

Merrill ne tarda pas à répudier cette œuvre de jeunesse, mais il restera toute sa vie l'auteur des *Gammes* dont il devait dire plus tard avec son très léger accent anglais : « Oh ! je n'aime pas cette chose. »

On comprend que Merrill se soit détaché de cette œuvre qui, tout en contenant quelques pièces d'une réelle beauté, est surtout intéressante à cause d'une tentative musicale et qui date. A ne considérer que la pensée, ces pièces sont souvent superficielles. Le jeu des sonorités est trop apparent, et tous les procédés musicaux sont souvent forcés et exagérés. Il y a souvent des mots de remplissage et les chutes des poèmes sont fréquemment faibles (*Vers vagues* — *Oubli*). C'est un recueil plein de tâtonnements, plein d'ailleurs de promesses : on ne peut pas dire que ce soit une œuvre parfaite.

4. LES ANNÉES 1887-1892. — L'année qui suivit la publication des *Gammes* fut décisive dans la vie de Merrill. Son père, depuis si longtemps souffrant, mourut le 24 juin 1888. Ce fut une délivrance pour lui et pour tous ceux qui l'aimaient. M^{me} Merrill, très fatiguée par la longue maladie de son mari, résolut de faire, avec ses enfants, un voyage en Europe. On peut dire que cet événement, qui ramenait Merrill vers son pays adoptif, eut une importance capitale sur sa destinée. Il avait alors à choisir entre deux pays et deux langues. Il opta pour la France et pour la langue française.

Au cours des deux années qui séparèrent la publication des *Gammes* de son premier retour en France, Merrill n'avait cessé d'envoyer poésies et proses aux revues françaises. La moitié des poèmes des *Fastes* parurent à *la Wallonie*, aux *Écrits pour l'Art* (2) et à *la Plume*. Les auditions de Wagner à l'Opéra de New-York n'avaient pas cessé non plus de le passionner. Non seulement la musique de Wagner avait fini par le captiver entièrement, mais encore le décor légendaire avait vivement impressionné son imagination et colorait tout ce qu'il écrivait. Il publia au *New-York Evening Post*,

(1) Lettre de Huysmans à R. Ghil, à propos de la réception des *Gammes*.

(2) La publication des *Écrits pour l'Art* fut interrompue après la première série de six numéros. C'est à ce moment que *la Wallonie* recueille ses rédacteurs. Grâce au secours de Merrill, les *Écrits* purent reprendre leur seconde série le 1^{er} janvier 1889.

sur les thèmes wagnériens, deux articles qui révèlent une connaissance vraiment approfondie tant des légendes, telles qu'elles sont traitées par le maître de Beyreuth, que de leurs origines et aussi de la littérature religieuse de l'Inde.

C'est dans cette période également qu'il donna au *New-York Times* des études de vulgarisation sur Gérard de Nerval et sur Glatigny et Daudet. Sa prose anglaise a une légère saveur étrangère, mais se distingue par ce même don de l'évocation plastique qui caractérise son œuvre française.

*
* * *

Le 15 juin 1889, la famille Merrill s'embarque pour l'Europe. Voici quel était le programme du voyage. — « Après un court séjour à Londres, nous passerons à Paris. Ensuite, nous voyagerons un peu partout en Europe. Nous comptons passer un hiver en Italie, et un autre en Allemagne, pour apprendre l'italien et l'allemand. Peut-être même passerons-nous jusqu'en Égypte qu'il est très facile aujourd'hui de visiter (1). »

A Paris, Merrill renoua connaissance avec ses « confrères en symbolisme ». Il se hâta de plonger dans cette atmosphère si chaude des cénacles littéraires, milieu qui, comme il le disait plaisamment, « se compose essentiellement d'un flacon d'alcool avec des poètes autour ». Il était assidu aux soirées dans les cafés de Paris où l'on discutait tous les sujets : art, littérature, socialisme, politique.

C'est justement de cette année que datent les soirées de *la Plume*. Six mois après la naissance de la revue, Deschamps s'avisa de réunir chaque samedi soir, dans un « caveau » du boulevard Saint-Michel, artistes et poètes. Les premières réunions eurent lieu, paraît-il, au café de Fleurus ; mais il leur fallut bientôt un local plus vaste, et c'est alors qu'on choisit un sous-sol de la place Saint-Michel, le « Soleil d'Or ». — « On vit à ces soirées fraterniser, devant les soucoupes, des esprits aussi disparates que Jean Moréas, Charles Morice, Rachilde, Félix Fénéon, Fernand Clerget, Paul Roinard, Albert Samain, Paul Adam, Pierre Soury, Stuart Merrill (2)... » (et j'en passe).

Les manifestes continuent à pleuvoir, les revues à se fonder (3). Le symbolisme se sépare définitivement du décadentisme. Le mouvement socialiste et anarchiste est en pleine activité en France ainsi qu'outre-mer. Au milieu de toutes ces manifestations intellectuelles, l'ambition de Merrill s'enflamme.

(1) Lettre inédite de Stuart Merrill à Madame Courcier, 22 juillet 1888.

(2) E. Raynaud, *la Mêlée symboliste*, vol. I, p. 136 (cf. aussi p. 137).

(3) C'est l'époque où Merrill rencontrait souvent à la « Taverne Wéber » Thomas M. Fullerton, Richard Hovey et Bliss Carmen.

Il a de la peine à s'arracher à la vie parisienne qui lui devient de plus en plus chère.

Après ce court séjour à Paris, Merrill passe les mois suivants en voyage. La grande fête artistique de ce séjour en Europe fut pour lui l'audition de Wagner à Beyreuth. Merrill y alla comme à une communion. Toute son âme, déjà conquise par la richesse et l'ampleur de cette conception artistique, s'épanouit et s'exalte au contact de son enivrante beauté.

Il passe les mois d'automne et d'hiver en Allemagne et en Bavière. Un travail acharné l'occupe pendant les premières semaines de l'automne. En octobre, il peut envoyer de Vienne à New-York le manuscrit d'un petit volume de traductions d'auteurs français, conçu et préparé avant le départ d'Amérique et qui allait paraître chez Harper et Brothers (1). *Pastels in Prose* renferme des poèmes en prose de vingt-trois écrivains français avec une introduction par William Dean Howells et des dessins par Henri Mc Vickar. Plusieurs de ces morceaux avaient été écrits par les auteurs français expressément pour le volume de Merrill, entre autres les pages de Mikhaël, de Quillard et de Henri de Régner. Merrill sentit toute la beauté de ce genre très aimé par la génération héritière de Baudelaire. Il a voulu faire partager à ses amis d'Amérique, où le genre n'avait guère été cultivé jusque-là, le régat littéraire offert par ces petits chefs-d'œuvre d'un autre pays.

Merrill passe les mois de novembre, décembre et janvier à Munich. En compagnie d'Albert Mockel (qui est allé l'y rejoindre), il se replonge dans la jouissance de Wagner.

Le printemps le trouve en Italie d'où il envoie à Mockel de délicieuses impressions de voyage : Naples, Rome, Sienne défilent devant nos yeux en esquisses délicates, vivantes, colorées. Il s'y glisse parfois « un peu de littérature (à peine), comme si l'âme se rappelait tout à coup qu'elle est celle d'un écrivain, et c'est alors une occasion pour décrire lumineusement un paysage ou pour conter délicieusement un épisode. Dans ses jugements, un rien de présomption juvénile (2) ».

La famille Merrill dut renoncer au voyage en Espagne et en Égypte. La santé de Stuart, compromise par de trop brusques changements de climat, décide les siens à passer quelques semaines à Nice. Mais on ne s'y arrête guère. C'est Merrill lui-même qui le dit : « La vie est un vrai kaléidoscope. » On le retrouve les semaines suivantes successivement au Havre, à Bayeux, à Londres, retourné en Bavière, à Munich, à Paris, et, en septembre, faisant ses préparatifs de départ pour l'Amérique.

A Londres, il rencontre William Sharp qui l'initie à la terrifiante his-

(1) *Pastels in Prose*, Harper et Brothers, New-York, 1890, in-18; cf. chapitre : *le Traducteur*.

(2) Témoignage Albert Mockel.

toire de la vie et de la mort de James Thomson dont Merrill devait traduire avec une si pénétrante intuition *A Nos Dames de la mort*. Sharp l'égaie d'anecdotes amusantes sur Swinburne et Rossetti. Il lui fait rencontrer Walter Pater. Enfin, de ce séjour à Londres, date son amitié avec Oscar Wilde.

Pendant son nouveau séjour en Bavière, il collectionne ses impressions de voyage pour *la Wallonie*. Il travaille fiévreusement à l'achèvement des *Fastes* dont il veut absolument se débarrasser pour pouvoir se mettre entièrement à son roman : *Un Messie*. « Je crois tenir là une grande idée... Je m'en vais être bien sage pour écrire ce livre en toute chasteté d'esprit (1) », dit-il.

Merrill ne termina jamais « ce bouquin sur le Christ », comme il se plaisait à l'appeler. Un événement dut survenir qui, très probablement, l'en détourna, et (ce qui est très certain) eut une influence immédiate sur les derniers poèmes des *Fastes*. C'est, enfin, de cet événement que naquit l'inspiration d'un nouveau recueil de vers, qui deviendra plus tard les *Petits Poèmes d'Automne*. En mars de cette année, Merrill put écrire à son ami Albert Mockel : « Je n'ai donc jamais su faire vibrer la moindre corde dans le cœur d'aucune femme et je crois que mon destin sera de traverser la vie en affamé d'amour, mais sans aucune espérance. » La vie est faite ainsi de surprises. On croit impossible de réaliser un rêve, alors qu'il s'est déjà métamorphosé en réalité et qu'il n'attend qu'un geste de nous pour faire son entrée dans notre vie. Soudain, ce rêve, ayant pris une forme humaine, pousse la porte, et désormais, tout est autre pour nous.

Le cœur de Merrill s'ouvrit donc à un sentiment nouveau, et sa vie morale en fut profondément modifiée. Mais, néanmoins, il dut mettre à exécution un certain nombre de projets qu'il avait mis dans son programme de vie. Il fait un effort de volonté, arrive ainsi à terminer *les Fastes* dont il envoie de Versailles le manuscrit à Albert Mockel, en décembre 1890. Le 3 janvier 1891 le trouve en route pour l'Amérique. Cette fois il ne devait y rester que cinq mois.

Là-bas dans sa chambre (n° 32 West 38th Street, New-York City), il s'entoure de tableaux qui lui rappellent son séjour en France : des Redon, des Gauguin, des Knopff, des Rops, des photographies de Parsifal et de la Passion. Il s'est mis au travail, particulièrement à celui de la prose. Il entreprend d'écrire une longue nouvelle : une étude de jeune fille, qu'il veut appeler *Geneviève*. Il y reçoit les épreuves des *Fastes* (qui paraissent à la

(1) Lettre à Albert Mockel. Tous les passages de lettres de Merrill adressées à Albert Mockel, et que celui-ci a bien voulu me permettre de publier ici, sont encore inédits. Ces lettres paraîtront prochainement dans un volume qui portera le titre *Lettres de Stuart Merrill à ses amis*, où l'on trouvera aussi des lettres adressées à André Fontainas, à A.-F. Hérold et à d'autres amis de Merrill.

fin de février). Les lettres et les articles de revue qui lui parviennent semblent le laisser indifférent. Il en est, dit-il, fatigué, découragé par l'abîme qui sépare son inspiration, si riche, de son expression, dont la pauvreté le désole.

* * *

Merrill revint en France fin mai 1891. Il passa l'été en Allemagne. Le mois de septembre le trouve installé dans son petit appartement, 66, rue de Seine. A partir de ce moment, il redevint un assidu des cafés littéraires. Il fréquenta la « Côte d'Or », où il rencontra Moréas, Retté, Charles Morice, Albert Trachsel, Paul Gauguin, Clément Bellenger, Julien Le Clerq et « combien d'autres ». Dans ses *Souvenirs du Symbolisme* (1), Merrill a parlé de ces amis sur son ton habituel de généreuse et large sympathie. La « Côte d'Or » faisait le coin de la rue Racine et de la rue de Médicis, en face de l'Odéon et du Palais du Luxembourg. Verlaine y venait parfois « par tager avec nous notre miroton et notre demi-setier », écrit Merrill. C'est là que Verlaine venait trouver Moréas, dont la célèbre boutade « Moi et Ronsard » exaspérait « cet autre grand enfant qu'était Verlaine ». Voulant l'imiter, il « passait un peu de salive sur son doigt médian, en lissant l'extrême pointe de sa moustache, rajustait des manchettes, hélas ! imaginaires, et tonitruait : « Moi et Moréas (2) ». Adolphe Retté a raconté d'une façon familière et amusante les soirées de la « Côte d'Or » : « D'autres fois, nous déclamaions des vers. Merrill disait les strophes les plus rutilantes de ses *Fastes*, je psalmodiais *Une Belle Dame passa*. Mais celui qui nous prima tous, c'était Jean Moréas. Il scandait de sa voix cuivrée les poèmes du *Pèlerin passionné* et marquait la mesure d'un index impérieux (3) ».

C'est à la « Côte d'Or » que l'École romane fut fondée en 1891. Bien des symbolistes de la première heure prendront à leur tour, vers le classicisme, ce chemin où Moréas était entré le premier.

Cette même année, Merrill fréquenta le café « François-Premier », boulevard Saint-Michel, « où nous allions prendre l'apéritif avec Verlaine ». C'est là que Merrill eut avec ce « grand enfant », la charmante conversation qu'il raconte dans ses souvenirs (4). Sur son bureau, à Versailles, se trouve encore la photographie de Verlaine faite au café « François-Premier » par le photographe de *Nos Contemporains chez eux*. C'est dans ce même article que Merrill raconte la très amusante rencontre d'Edmond Gosse et de Verlaine. Merrill avait amené son ami, le grand poète anglais, critique et

(1) *Prose et Vers*, p. 133-145.

(2) *Paul Verlaine, Prose et Vers*, p. 167-168.

(3) A. Retté, *le Symbolisme, Anecdotes et Souvenirs*. Paris, Vanier, 1903, p. 204. Voir aussi E. Raynaud, *la Mêlée symboliste*, 2^e partie, p. 125.

(4) *Paul Verlaine, Prose et Vers*, p. 167 et suivantes.

romancier, dans les cafés du Quartier Latin, à la recherche du pauvre Lélian. Gosse, que le physique de Verlaine « intéressait autant que son moral », ne voulait pas quitter celui-ci sans avoir vu son crâne. Verlaine était coiffé d'un grand chapeau de feutre et enveloppé d'un cache-nez. Il désirait surtout faire valoir son anglais et répétait inlassablement avec un bizarre accent écossais : « Shakespeare, *he is a man.* » Et chaque fois qu'il revenait au poète de *Hamlet*, Merrill, pour satisfaire la curiosité de Gosse, insinuait : « N'est-ce pas, maître, chapeau bas devant lui ! » et appuyait du geste son invite. Mais Verlaine « n'en rabattait que davantage son vieux chapeau sur ses sourcils, et Gosse dut partir sans avoir vu le crâne de Verlaine ».

L'année « 1891, c'est la date heureuse du symbolisme. C'est sa phase héroïque ». C'est une période où les lames de fond causent des remous qui se transmettent jusqu'à la surface. Cette année même (celle où parurent *les Fastes*), fut marquée par un grand événement dans la vie du symbolisme : ce fut la fondation du *Théâtre d'Art* (1) par Paul Fort, jeune parmi les jeunes, puisqu'il n'avait que dix-huit ans. La jeune génération croyait, avec Charles Morice, que « le théâtre est l'église de la religion future » et tous désiraient se faire jouer sur la scène. Paul Fort se chargea de réaliser cette ambition. Les candidats auteurs dramatiques pensaient posséder tous les éléments esthétiques d'une rénovation théâtrale. Il ne manquait que des pièces. On promit d'en faire, et le programme que Paul Fort rédigea était « splendide ». « Il comprenait toutes les pièces injouées et injouables et toutes les grandes épopées, du Ramayana à la Bible, des dialogues de Platon à ceux de Renan, [de *La Tempête* à *Axel*, de Marlowe au drame chinois, d'Eschyle au Père Éternel (2) ». Quand ces ambitions démesurées se furent résignées aux limites imposées par les exigences matérielles de la scène, on se hasarda à jouer Marlowe, Shelley, Poe, Lamartine, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Mendès, Maeterlinck, Van Lerberghe, Rachilde, Adolphe Retté, Stuart Merrill, Quillard, Jules Bois, Remy de Gourmont, Rimbaud, et bien d'autres encore.

Une musique spéciale accompagnait les pièces. Merrill, chargé de la mise en scène avec Maclair et Retté, présenta Émile Bernard à Paul Fort. Bernard, Gauguin, Redon et d'autres artistes tentèrent une révolution dans le décor. A la représentation du 11 décembre 1891, on joua le *Geste du Roi*, composé de trois fragments adaptés des textes originaux. Merrill traduisit « en vers sonores un fragment choisi de la *Chanson de Roland* ». Retté pré-

(1) A consulter sur l'histoire du *Théâtre d'Art* : C. Maclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 97 et suiv. ; A. Retté, *le Symbolisme*, p. 196 et suiv. ; Raynaud, *la Mêleé symboliste*, vol. II, p. 11 et suiv. ; M. Magne, *L'Envers du théâtre* (*l'Intransigeant*, 5 octobre 1903) ; *Les programmes du Théâtre d'Art*.

(2) C. Maclair, *Servitude et grandeur littéraires*, p. 98 (Ollendorff, 1922).

para une scène de « *Berte au grand pié* », et Maucclair fournit des vers de *Fierabras*. On déclama devant d'artistiques fonds de tapisseries brossés par M. Ibels, Maurice Denis, etc... Le programme comprenait *les Aveugles*, de Maeterlinck ; *le Concile féerique*, de Laforgue ; *Théodat*, de R. de Gourmont, et *le Cantique des Cantiques* « paraphrases scéniques de Roinard avec orchestration musicale lumineuse et odorante ». Les machinistes couraient dans la salle en manœuvrant des vaporisateurs. Cela donnait l'atmosphère. Un programme détaillé expliquait le double sens, réel et mystique, des « devises », ainsi que la concordance des sons de voix, des couleurs et des parfums.

À des représentations ultérieures, on donna *l'Après-Midi d'un Faune*, de Mallarmé ; *Les Cenci*, de Shelley ; *Les Uns et les Autres*, de Verlaine ; et même une adaptation pour la scène du *Bateau ivre*, de Rimbaud, pour lequel Bonnard fit un décor synthétique mis à l'envers. « Pour *le Corbeau*, de Poe, on avait demandé une toile unie. Les metteurs en scène, la trouvant trop froide, coupèrent la toile pour exposer le portrait d'un général de l'Empire en grandes moustaches. Quand le rideau se leva, Mallarmé faillit se pâmer (1) ! »

Les programmes du *Théâtre d'Art* étaient de véritables documents littéraires, illustrés de dessins de Colas, Redon, Hawkins, et autres. C'est dans ces programmes que s'ébauchèrent certainement *Vers et Prose*.

Cette même année, si féconde, vit la publication de nombreuses œuvres poétiques de l'école symboliste. La liste complète des seuls volumes de poésie serait trop longue. Je me borne à indiquer en note quelques-uns des plus importants (2) pour cette étude.

* *

« Tout cet or d'Amérique à tes rimes
donné ». (ALBERT SAINT-PAUL.)

« I would be the poet of sonorities and
splendors. » (STUART MERRILL.)

4. LES FASTES. — *Les Fastes* (3) c'est le chant de l'or, non point tel que Verhaeren l'a magnifiquement entonné :

Oh ! l'or !...

Là-bas dans les villes de la folie...

(1) Verne Maurice, *l'Intransigeant*, 5 oct. 1893.

(2) Max Elskamp, *Dominical*; Gustave Kahn, *Chansons d'amant*; René Ghil, *Le Vœu de vivre*; Francis Jammes, *Six sonnets*; Pierre Louys, *Astarté*; Charles Le Goffic, *Chansons bretonnes*; Éphraïm Mikhaël, *Œuvres posthumes*; Albert Mockel, *Chantefable un peu naïve*; Maurice du Plessys, *Dédicace à Apollodore*; Henri de Régnier, *Épisodes, siles et sonnets*; Georges Rodenbach, *Le Règne du silence*; Arthur Rimbaud, *Le Reliquaire*; Emmanuel Signoret, *Le Livre d'amitié*; Laurent Tailhade, *Au pays du musle*; P. Verlaine, *Bonheur* (vitraux); Stuart Merrill, *Les Fastes*.

(3) *Les Fastes*, Léon Vanier, éditeur, juin 1891, in-18 (couverture parchemin).

mais l'or du soleil et des astres, l'or des chevelures et des bijoux, l'or des casques et des calices. — Dans ce recueil, tout ce qui lui semble prendre l'étincelant éclat de l'or. Merrill s'est tellement immergé dans les légendes et thèmes de Wagner et dans les légendes du Moyen Âge anglo-français, qu'il semble en sortir resplendissant de cet or que Siegfried arracha au dragon, cet or qui représente le soleil.

Ce petit volume révèle chez Merrill le souci d'une œuvre réfléchie, composée d'après un plan ordonné. *Les Fastes* se composent de trente poèmes disposés en groupes de dix poèmes chacun, selon les thèmes développés dans chaque partie. La plupart de ces vers avaient déjà paru à *la Plume*, à *la Wallonie* et aux *Écrits pour l'Art*, entre 1886 et 1891. Ces dates suggèrent que l'on peut s'attendre à y retrouver quelques-uns des thèmes et des inspirations déjà signalés dans *les Gammes*. En effet, dans le premier groupe, *les Thyrses*, il y a un rappel des thèmes verlainiens, réminiscence plus prononcée encore que dans *les Gammes*. On y retrouve des visions de Watteau, des évocations de Versailles :

Et c'est partout, dans ces jardins faits pour la joie,
Des chansons, des baisers, et des musiciens,
Et très lente, aux frissons des simarres de soie,
La danse se balance au gré des airs anciens.

(*La Mort du Bouffon*) (1);

des coins de décor à la Watteau :

A l'ombre du bleu perron,
Dans les lis roses et les lauroses
Les amours dodus dansent en rond
Comme en un crépuscule de roses.
Culs vermeils, orteils en l'air,
Fous du tumulte de leurs culbutes,
Ils se bousculent dans l'azur clair
Au rire des fifres et des flûtes.

(*Ronde*) (2);

des échos des *Fêtes galantes* :

Ce sont des froissements frêles de falbalas,
Et de légers baisers ravis en le silence,
Et des amusements d'amants si las ! si las !
Puis la fuite d'un rire !....

(*Voix*) (3);

(1) *Poèmes*, p. 61.

(2) *Op. cit.*, p. 63.

(3) *Op. cit.*, p. 67.

Toujours la voix des luths en les lointains bosquets,
Et des pas égarés au sable des allées,
Et les galants, et leurs belles aux airs coquets.

(Ombre) (1).

La note baudelairienne tinte très doucement de temps en temps, comme dans *Chambre d'Amour*, et va s'évanouissant. Aux *Thyrse*s appartiennent, par la forme et l'inspiration, deux poèmes ajoutés aux *Gammes* dans l'édition de 1897 : *Bergerie sentimentale* et *Fin de Fête*.

Dans la seconde partie des *Fastes*, qui porte le titre *Sceptres*, vibre une note nouvelle. C'est la claire voix de l'olifant du chevalier. C'est l'appel fait à Parsifal : c'est toute la musique symphonique et le décor légendaire de Wagner. Le poète dit adieu « aux petits maîtres frivoles joueurs d'airs ailés de Lulli : gavottes et pavanés », et, pour le moment, la gamme sentimentale, effleurée d'un doigt si léger dans les premiers poèmes du recueil, est complètement délaissée. Le chevalier chaste va à la conquête de nouvelles aventures dignes de sa haute vision :

Plus ne rira, le long des grêles colonnades,
La courtisane aux bras lourds de bracelets d'or ;
Les pages chamarrés ont fui les esplanades,
Et voilà dispersés, las de leurs sérénades,
Les baladins, charmeurs des mandolines d'or.

(Le Palais désert) (2).

Il entend l'appel aux hautes aventures :

Laisse là l'âme femme et les doux mots d'amour,
Et les lys et les luths qui leurrent ta tendresse !

(Appel) (3).

Au rythme des deux marches processionnelles symétriques de Parsifal, il se met en route vers l'idéal poursuivi.

Torches, le dernier panneau du triptyque, présente comme figure centrale le chevalier ; mais, cette fois, il n'est plus, comme dans *Sceptres*, soulevé par l'allégresse de la victoire. Une note d'indéfinissable tristesse se mêle au clair appel de l'olifant. Une plainte douloureuse que, seul, un désir terrestre a pu lui arracher, va crescendo jusqu'au cri d'horreur des derniers vers. Car il est entré dans la « Cité d'Amour ».

(1) *Poèmes*, p. 68.

(2) *Op. cit.*, p. 91.

(3) *Op. cit.*, p. 79.

La Cité qui là-bas avec ses étendards
De deuil, ses bastions de basalte et ses morgues,
Leurrera de ses voix de théorbes et d'orgues
Les pas las des Damnés et leurs regards hagards.

(*La Cité rouge*) (1).

Il y a, dans la musique et dans la couleur de ce recueil, un crescendo auquel on ne peut être insensible. Dans son effort pour rendre par le verbe toute la beauté orchestrale, Merrill poussera à l'extrême l'usage des procédés rythmiques et musicaux déjà essayés plus timidement dans ses premiers vers.

Si les vers de ce volume trahissent le même souci musical que ceux du précédent, la recherche de la couleur n'y révèle pas un effort moindre. Aux doux paysages d'un Watteau succèdent les richesses éclatantes du coloris de Gustave Moreau, des préraphaélites anglais et des vieux maîtres italiens.

Comme presque toute sa génération, Merrill a subi l'enchantement des mythes du Moyen Age. Dans *Sagesse*, Verlaine s'était tourné vers cette époque légendaire :

C'est vers le Moyen Age énorme et délicat
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât.

(*Sagesse*, I. No. X.)

Un peu sous son influence, beaucoup sous celle du magicien allemand, des préraphaélites anglais et même des poètes, tels que Tennyson et Swinburne, la jeune génération se plongeait dans ces récits pleins de couleur, de décors et de figures évocatrices. C'est surtout la magie celtique qui les enchantait, comme elle avait enchanté les imaginations poétiques depuis Spencer et Shakespeare.

Henri de Régnier, dans *Poèmes anciens et romanesques*, s'abandonna à ses rêves « bardés d'armures d'or et coruscant d'escarboucles (2) ». A. Ferdinand Hérold, dans *Chevaleries sentimentales*, évoque un décor « ruisseau de couleurs, de gemmes et de flammes ». Kahn, dans son *Livre d'images* ; Moréas, dans *les Syrtes* ; Ephraïm Mikhaël, dans *Automne* et le *Cor fleuri* ; Quillard, dans *la Gloire du Verbe*, révèlent cet amour des mythes et des légendes. Conformément au précepte wagnérien, on fit choix d'un décor légendaire ; car la légende seule permet à la passion humaine, ainsi libérée de toutes les entraves de l'histoire, de se dévoiler dans toute sa nudité primitive.

(1) *Poèmes*, p. 111.

(2) *L'Ermitage*, juillet 1893.

Cette entrée définitive et en masse du Moyen Age français et européen, avec tout un cortège de légendes épiques, dans la littérature française du XIX^e siècle est due, semble-t-il, à deux causes. Vers 1870, les savants allemands, passionnés de recherches philologiques, révélèrent à l'Europe la richesse de cette littérature presque entièrement inconnue. Le Moyen Age sort de la profondeur des ténèbres où il dormait depuis la Renaissance et perd peu à peu son épithète de « Dark Ages ». De là date toute une renaissance d'études romanes.

Cette floraison vient à temps dans l'évolution de la poésie française. Les symbolistes, d'accord sur le principe que la poésie doit suggérer, non dépeindre, se trouvent soudain à court d'images et de symboles pour encadrer tous les trésors de leur pensée. Ils se tournent vers les littératures anciennes. Les mythes grecs avaient déjà servi ; leurs symboles avaient depuis longtemps une signification trop claire pour laisser le lecteur dans la « délicieuse incertitude » qu'il fallait. D'autre part, le Moyen Age, passionné d'allégories (il s'en était le plus souvent servi sans les déflorer et de telle sorte que la signification en était restée assez incertaine), offrait un champ riche en trésors vierges.

Ce n'est pas à dire que le romantisme n'eût déjà exploré ce domaine. Mais tandis que les romantiques s'étaient épris d'un Moyen Age un peu conventionnel et chromolithographique, celui des pages et des châtelaines : « plumes aux chapeaux, poings sur la hanche, serments d'amour et coups de dague », les symbolistes, eux, sont séduits par le Moyen Age légendaire des licornes et des belles endormies, par le mystère des forêts merveilleuses où chantent les sources et où parlent les oiseaux.

Aux thèmes purement médiévaux s'ajoutent ceux de la légende mythologique et pseudo-antique. La légende « angélique et virgine » du Saint-Graal s'unit dans les chants de ces poètes modernes à la légende héroïque. Ils s'inspirent tantôt de la mythologie antique « vue à travers le prisme de la Renaissance », tantôt de l'atmosphère des brumes de Thulé, des miroitements de Venise, des fantasmagories de l'Orient.

Le décor légendaire encadre la prose aussi bien que la poésie. Dans *Le Crépuscule des Dieux* (1884), œuvre qui suscita un profond enthousiasme lors de sa publication, Élémir Bourges, une des grandes admirations de Merrill, combine le décor wagnérien avec un thème anglais. Merrill subit tellement l'attrait de ce roman qu'il s'en inspire pour la composition d'un poème qu'il n'acheva jamais, et dont les fragments sont inédits. Ce qui avait séduit Bourges, ce sont les récits venus du pays de Galles. « Je suis en train de déchiffrer la *Littérature celtique* d'Arbois de Jubainville. Il y a de bien jolies choses dans les *Mabinogion* (1). » « Il me semble que tous les poètes

(1) Lettre inédite d'Élémir Bourges à Stuart Merrill.

qui ont connu de près ou de loin l'épopée celtique en aient subi de même façon l'enchantement », écrit Merrill.

On s'abonnait aux publications de la *Société des Anciens Textes français* (fondée en 1875) qui publia mystères, miracles, chansons de geste, poésie lyrique, vies de saints, etc. Toute la collection se trouve dans la bibliothèque de Merrill avec *La Mort d'Arthur*, de Malory ; avec les ouvrages de Gaston Paris sur le moyen âge et d'autres livres sur le même sujet. On relut les *Lais* de Marie de France qu'on préféra en général aux « interminables romans du cycle breton ».

Merrill, comme de juste, avait à sa portée tous les trésors de la poésie anglaise. *La Mort d'Arthur*, de Sir Thomas Malory (1470), avait fourni certaines de leurs inspirations à toute une lignée de poètes depuis Shakespeare jusqu'à Tennyson, Swinburne, Mathew Arnold et William Morris. Or, Tennyson et Morris furent deux des poètes préférés de Merrill ; il chanta constamment leurs louanges dans ses articles de critique. « Il m'est souvent arrivé, écrit Merrill, à la lecture de ces contes [celtiques], de les comparer, dans les passages lyriques, aux *Idylls of the King*, de Tennyson, et au *Trystram of Lyonesse*, de Swinburne. »

Mais il ne faut pas non plus exagérer l'importance de tout cet appareil légendaire. Ce ne fut que le costume, somptueux et de mode ancienne, l'étoffe tissée de couleurs et d'or, ornée de riches broderies qui enveloppait l'idée. Si, parfois, il arrivait que les pièces du vêtement parussent un peu trop surcharger l'idée, c'est que, par excès d'amour, on avait voulu la parer très richement. Aussi bien les symbolistes, en ce qui les concerne, s'abstinrent-ils, en général, de donner à cette parure une importance par trop excessive.

« Quant à cette question du moyen âge, écrivit Quillard à Merrill... il me semble que nous n'avons pris de ce temps que le décor (1) ». Et Merrill, jetant un regard en arrière sur ce moment de l'évolution de ses contemporains, s'indigne contre ceux qui ont voulu croire que le symbolisme « consistait uniquement à écrire des variations sur les thèmes fournis par les romans de chevalerie », et contre ceux qui s'entêtaient « par ignorance ou mauvaise foi, à ne voir dans nos œuvres que des chevaliers, des cygnes, des étendards, et des glaives (2) ».

(1) Lettre inédite de Pierre Quillard à Stuart Merrill.

(2) *La Plume*, 1^{er} juin 1903.

*
* *

... Sous le noir présent, transperce le délicieux passé. (BAUDELAIRE).

Quoi qu'il en soit, *Sceptres* et *Torches* brillent, nous allons le voir, de tout l'éclat de ce décor mytique et légendaire. Mais, avant d'aborder cette question, une observation semble opportune. — On croit, en effet, utile de signaler ici en passant qu'il se trouve dans *les Gammes* une pièce (*La Douleur de la Princesse*) qui, si elle eût été tenue en réserve pendant quelques années, se fût trouvée exactement à sa place dans ce groupe des *Fastes*. Elle témoigne, en effet, ainsi que les sonnets wagnériens écrits en 1886-1887 (*La Chevauchée des Walkyries*, 1886; *Lohengrin*, 1887; *Tristan*, 1887), que, chez Merrill, le goût de la légende était déjà né avant la publication du premier recueil. Il règne dans cette pièce la même tristesse, toute l'atmosphère brumeuse du Nord : « ... Son bleu regard perdu dans la poussière impalpable des brumes. » Voici, avant *les Fastes*, le somptueux décor des jardins italiens, l'éclat de couleurs fastueuses :

Cuirassé d'émeraude et de chrysobéryl
Un paon qui fait la roue au bord des balustrades.

A l'ombre des lauriers et des cerisiers roses,
Les tourtereaux rêveurs qu'endort le lourd midi
Roucoulent leur amour aux corolles mi-closes.

Et le long des degrés de porphyre des cours
Tintent les cordes d'or des lentes mandolines
Sous les doigts indolents d'un chœur de troubadours.

(*La Douleur de la Princesse*) (1).

Sceptres se composent de deux cycles auxquels je me permettrai de donner les sous-titres de : « cycle du héros » et « cycle des bagues ».

Dans le premier de ces groupes, la recherche de l'effet musical l'emporte sur les impressions de vision et de couleur : telle est la *Chevauchée des Walkyries*, un des vingt-deux sonnets wagnériens annoncés par Merrill en 1887. C'est dans *les Fastes* que parurent, au nombre de trois seulement, « ces miracles restituant les polyphonies wagnériennes ». Ici l'effet orchestral atteint son plus haut point. Impossible, semble-t-il, de substituer avec plus de virtuosité les vocables aux timbres et aux notes des instruments de

(1) *Poèmes*, p. 47.

musique : allitérations, assonances, rimes intérieures, chocs violents de syllabes aux sonorités rauques, fracas de consonnes gutturales et de voyelles sonores. Les images évoquées par ces mots se succèdent si vite que les yeux ont de la peine à les suivre. On garde dans l'oreille, après la lecture d'une telle pièce, la résonance d'un écho, et, dans l'œil, une vision confuse d'éclairs qui passent. Pour créer cette musique, on a fait appel à toutes les ressources de sonorité du vers français. On y trouve des procédés empruntés aux techniques instrumentistes, l'application de leçons apprises chez les parnassiens. Merrill n'oublie ni les accords entendus au cours des pèlerinages à Bayreuth, ni le conseil de Ronsard d'user fréquemment de la lettre *r* « qui fait sonnerie et batterie héroïque au vers français ».

En 1889, Merrill écrit à Ghil : « ... Je répète formellement que j'adopte les théories, tout en les interprétant d'une manière large et personnelle. » Pour Merrill, le coefficient personnel et individuel doit prédominer dans le choix des sonorités. Ils sont d'accord sur le principe que « les mots seront choisis de manière que leur réunion voulue... donne l'équivalent de l'instrument de musique qu'un orchestrateur emploierait à cet instant pour ce présent état d'esprit ». Le poète des *Fastes* tâche de reproduire ici toute l'orchestration de la *Chevauchée des Walkyries* (1) interprétée par Wagner. Le sonnet s'ouvre sur une attaque *fortissimo* de l'orchestre avec une série résonnante de sonorités dont la dominante est l'*a* encadré de consonnes étrangères à la langue française, des *w*, des *h*, des fricatives et des aspirantes.

Vers le Walhalla, haïaha ! les Walkyries...

Cette attaque est suivie d'un soudain assourdissement où s'introduit le timbre qui dominera la fin du morceau — l'*o* :

Dont la cohorte d'or heurte aux cieux les rafales,
Bondissent au galop des sabots des cavales.

On a conscience que les vers ont été orchestrés d'une façon remarquable pour passer, avec une aisance parfaite, de « la belliqueuse sonorité des cuivres à la douceur des cordes et des bois ». Au souffle des *f* dont la poussée imitative peut, à la rigueur, donner l'impression de la flamme, Merrill mêle des mots qui ne peuvent manquer de faire surgir la couleur et la lumière voulues :

Le feu qui darde aux fers de leurs flèches fleuries
Crépète en un sillon de flammes infernales.

(1) *Poèmes*, p. 87. On pourrait appliquer à ce poème le mot que Mallarmé prononça après la lecture de la *Légende*, de Ghil : « Votre effort d'orchestration écrite... »

Le mouvement de ce deuxième quatrain est suivi d'une seconde attaque *fortissimo* au premier tercet :

Héïaha ! par delà la lune et les nuées,
 Dans le vacarme des armes et des huées,
 Palpite la splendeur écarlate des casques !

Soudain le fracas s'apaise, le thème suggéré au premier quatrain est repris, et la pièce se termine sur une suite monotone d'o, qui évoquent le son du cor :

Soudain, l'écho dort. — Lors, prélude monotone
 Des colères du Dieu chevauteur de bourrasques,
 Sonore, un cor de corne en la tempête tonne,

Ce sonnet, ainsi que *Les Héros*, est un exemple de pure musique verbale. L'oreille a de la peine à discerner les mots ou les phrases sous ce fracas des sonorités ruisselantes. « Avec Wagner, comme avec Shakespeare, on entre dans la haute bande héroïque ». Ce qu'il y a de matériel dans cet art « sonne des charges et scande des galops ». « Shakespeare et Wagner réveillent en nous des audaces de conquérants (1). » C'est ce frisson d'enthousiasme, cet appel héroïque à l'aventure qu'éveille en nous la musique de ces sonnets wagnériens.

Dans *Lohengrin*, les visions plastiques, qui semblent manquer dans les autres poèmes du cycle wagnérien, se mêlent aux impressions orchestrales. Ici, la musique enveloppe simplement, sans la submerger, l'apparition mystique. Ce sonnet a toutes les beautés du sonnet de Heredia si parfaitement balancé, aux effets si savamment ménagés.

Soudain silence, et la terreur dans tous les yeux :
 Car, comme un songe issu des ondes et des cieux,
 Voici, mûr vers la grève au gré d'une bourrasque

Par la nage et le vol de son Cygne idéal,
 Surgir, sous la clarté que réfracte son casque,
 Lohengrin, le héros grave du Saint-Graal (2). »

On ne doit pas, dans l'œuvre des auteurs symbolistes, s'étonner de voir, voisinant sur la même page, des images et des figures tirées du Moyen Age et de l'antiquité gréco-latine.

Dans un bizarre poème, *Conte*, nombre d'éléments très divers concourent

(1) H. Dérioux, *Mercure de France*, 16 janvier 1913.

(2) *Poèmes*, p. 85. La preuve que Merrill a fait un stage dans l'atelier de l'auteur des *Trophées* (sonnets que tous les symbolistes savaient par cœur dès leur adolescence), est le poème *Argonautes*, publié dans la *Wallonie* et que Merrill ne réimprima jamais en volume.

à la formation du symbole : le thème du Saint-Graal ; des ressouvenirs de Siegfried ; *la Mort d'Arthur*, telle que la représente Tennyson dans le beau poème de ce nom ; *la Mort de Roland* : tous ces souvenirs de la littérature chrétienne se mêlent à l'évocation des divinités grecques. L'image sur laquelle se termine ce poème est aussi claire et somptueuse que celle de *Lohengrin*.

Dans le « Cycle des Bagues » ainsi que dans *Torches*, la recherche picturale l'emporte un peu sur le souci purement musical. Ici la virtuosité appliquée à créer de la lumière et des couleurs avec des mots sera poussée à son extrême limite. Il en résulte une excessive profusion de gemmes, d'étoffes brodées, d'oriflammes, de fleurs, d'ors, d'argents, de cristaux, de bronzes, de nacres ; des strophes tout illuminées par la lumière des soleils couchants, par celle des lunes d'or pâle ou d'argent poli, par le halo des cierges, l'incendie des vitraux, le reflet des dagues et des armures, l'éclair des yeux et les moires des chevelures. Un exemple, entre bien d'autres, de cette hallucination de la lumière est le petit poème *Celle qui prie*, dédié à Jonathan Sturges.

On sent que l'artiste, enivré lui-même par toutes les splendeurs qui ont ébloui ses yeux, s'est laissé entraîner par ses dons naturels de coloriste. C'est, transposée dans la poésie, la somptuosité des toiles de Gustave Moreau, celle des préraphaélites anglais (surtout de D. G. Rossetti) et de Burne Jones dont il a dit : « Je me laisse mourir devant les études de Burne-Jones » ; celle, enfin, des maîtres italiens qui venaient d'être révélés à Merrill. Il en parle dans ses lettres avec une véritable exaltation, surtout de Botticelli « maître de toutes les lumineuses caresses ». Merrill est invinciblement attiré par son mysticisme, par ce don — unique — qu'il possède d'exprimer la beauté spirituelle par la beauté physique. Dans ses *Impressions d'artiste* (*la Wallonie*, 1890), Merrill nous laisse deviner qu'il ne fut pas mécontent de quitter la « froide et rigide Allemagne » pour franchir les frontières d'Italie. « Enfin, s'écria-t-il, Florence, la ville au nom d'or, qu'on aime, comme une amante couronnée de lys. Quels Botticelli, quels Ghirlandajo, quels Lippo Memmi, quels Fillipino Lippi ! Et ces Fra Angelico de San Marco ! »

En parcourant les rues de la ville, il oublie le présent. « J'avais la tête pleine de visions du temps passé » ; il voit « de belles dames aux brocards d'or s'accoudant aux terrasses de marbre (1)... » Il revient de ce séjour l'âme remplie de l'amour du décor et de la lumière. « Il est devenu par naturalisation idéale... le compatriote de Veronèse et même celui de Donatello, car il a toutes les splendeurs de Venise (2) », écrit Mockel.

(1) *La Wallonie*, 1890, p. 498.

(2) Albert Mockel, *Deux livres de vers, la Wallonie*, t. VI, p. 267 (1891).

Se souvenait-il aussi des cortèges de magnificences qui se déroulent dans maints textes du moyen âge ? Une lumière venue d'Orient semble également resplendir çà et là. Des paysages de contes de fée, peuplés de princesses sorties des *Mille et une Nuits*, surgissent parfois devant les yeux. Merrill semble s'être proposé ici le même but que s'était donné William Morris dans ses *Contes des contes*, à savoir : « faire passer devant les yeux de son lecteur des tableaux aussi changeants et séduisants que ceux d'une *féerie*, le transporter pour une heure dans le pays des rêves », et y faire revivre ces héros légendaires « dont le souvenir et le nom ne peuvent mourir ».

C'est sous une telle profusion d'opulentes parures symboliques que le poète voile le plus intime de sa pensée. Mais, sous le riche manteau de drap d'or incrusté de gemmes rares, on devine la profonde mélancolie d'une âme sensible, blessée, mais trop fière pour se faire voir à nu.

« M. Stuart Merrill, écrit son ami d'enfance Pierre Quillard, ne conçoit pas que même la plus poignante douleur soit autrement représentée que sous le couvert de la beauté (1). » Les plus légers mêmes de ses vers, ceux qui s'envolent sur des ailes de papillons, semblent parfois alourdis soudain par une sorte de mélancolie, de douce et inquiétante tristesse caractéristique de l'âme du Nord. Au milieu des rires, tandis que

La fête papillonne en rondes de décor,

le bouffon disparaît dans une mort silencieuse. Le bal et la beauté de la nuit ne peuvent distraire la pensée de celle qui, « pâle, les cheveux d'or épars en leurs longs lacs », est hantée par ce refrain :

Quel désir de mourir émeut ton cœur si las ?

Même la *Chambre d'amour* est celle où

S'aimèrent tant de morts.

Et voilà qu'à la fin du livre, la douce mélancolie des premiers vers du recueil devient une vraie angoisse. Après avoir renoncé à toutes les joies de la chair, le chaste chevalier du « Cycle du Héros » a fini par céder à l'appel de « l'âme femme » ; et dans cette quête nouvelle, il s'est égaré dans la

... Grande Forêt, close aux rêves de retour

Où les monstres du *Mal* hurlent en noir tumulte.

Il a goûté l'amer fruit de la déception.

Le volume se termine sur une série de poèmes où la douce princesse qui

(1) Pierre Quillard, *Stuart Merrill*; *Mercur de France*, 16 décembre 1909.

attendait le retour de son chevalier, cède la place à la mauvaise reine, cruelle « Idole » qui domina un moment le cœur du poète :

Et sous ses pieds, tandis que sonne la cithare,
Saigne un cœur transpercé de sept glaives de fer.

Aucun amour n'émeut la somnolente Idole.
Elle siège en la pose éternelle des dieux,
Et dur, son regard fuit la multitude folle
Dont l'unique désir est de plaire à ses yeux (1).

Il faut rapprocher des *Fastes* certaines pièces écrites à la même époque et dont quelques-unes parurent dans *Prose et Vers* (Messein, 1925), entre autres *Hécatombes*, *les Noyées* et *la Princesse attend*, petits poèmes en prose très colorés, au décor légendaire et féerique. La dernière de ces pièces, parue à la *Wallonie* en 1887, est un pendant à la *Douleur de la Princesse* (les *Gammes*).

« En robe verte aux ramages de pâle argent, la princesse, laissant ruisseler hors du filet de perles les boucles rousses de sa lourde chevelure, entoure de ses bras plus blancs que les plus purs lilas de tout ce printemps le socle du cadran solaire où imperceptiblement s'allonge l'ombre des heures.

« Et tandis que les nues couveuses de ténèbres s'appesantissent peu à peu sur le crépuscule du soleil et l'aurore de la lune, la princesse, sinieuse en sa robe verte aux ramages de pâle argent, baise le cadran dont elle ne peut plus voir les chiffres de cuivre. Car, du côté de la lune, une trompette a sonné sous de triomphales bannières (2). »

Ici, ce don de peintre coloriste qu'on discerne par moments dans les *Fastes* s'affirme encore et on dirait un tableau de Rossetti transposé en prose rythmée.

Ce petit poème inédit date sans doute des mêmes années :

J'ai bâti pour toi cent palais
Dans le royaume de mes rêves,
Au sommet des monts violets
Ou le long du sable des grèves.

Du haut des tours les étendards
Chamarrés de rares soies
Et brodés de trois léopards
Annonçaient les jeux et les joies.

(1) *Poèmes*, p. 115.

(2) *La Princesse qui attend* (*Prose et Vers*), p. 58-59.

Quand tu marchais par les chemins
Des pages nus aux poignets minces
T'offraient, sceptres vains à tes mains,
Des fleurs de lointaines provinces.

Les fleurs embaument tout ce petit volume. Merrill dut beaucoup les aimer. Il les appelle toutes par leurs noms ; il enguirlande de leur souple beauté les vers les plus tendus ; elles y viennent fleurir un peu tristement comme dans les vers de Keats.

Dans *les Fastes*, Merrill a poussé à l'extrême limite possible le jeu des sonorités, en vue de créer une musique nouvelle. Si le vers est quelquefois alourdi par la richesse de la matière et des ornements, on y sent quand même un effort pour l'alléger. Merrill use fréquemment du vers impair. La coupe se déplace plus souvent que dans *les Gammes* ; le vers ternaire se mêle au tétramètre. Il y a le même travail de la forme fixe (un peu moins varié que dans *les Gammes*) et un effort de concentration : tâcher de donner le maximum d'effet avec un minimum de vers. Il serait difficile de construire une villanelle dont la technique fût plus parfaite que celle de ce gracieux petit poème :

A l'heure où la rosée arrose les lilas...

Au point de vue stylistique, une tendance synthétique se révèle. Il y a quatre poèmes faits d'une seule phrase : *Les Héros* et *Réverie* ; *Décor* et *Calvalcade*. Le plus long poème du volume n'a que 76 vers, y compris une *Chanson* de 16 vers.

Les Fastes ne passèrent pas inaperçus dans le monde littéraire. On en parla plus ou moins longuement dans vingt et un journaux et revues (1) (sans parler d'études critiques consacrées à l'ensemble de l'œuvre). Merrill est resté toute sa vie (et il est encore aujourd'hui) le poète des *Gammes* et des *Fastes*.

Pour lui, il est loin d'en être satisfait. « Je suis poncif, parnassien, en un mot lâche », dit-il, se jugeant soi-même sévèrement au moment où il recevait pourtant les sympathiques éloges de ses confrères en France. « Oh ! mes pauvres phrases incolores où s'étouffe l'écho de ces musiques épouvantables ! » écrit-il à Albert Mockel (2) au moment où il travaille à ses sonnets wagnériens. « Comment rendre en mots le frisson enchevêtré de la forêt où rôde Siegfried ? et le déferlement cataclysmal de toutes les sonorités de l'orchestre à la mort du héros ? et la pulsation musicale de l'âme de l'univers en cette scène suprême où Isolde râle sur le corps de Tristan ? » Voilà le but

(1) Cf. *Bibliographie*.

(2) Lettre du 16 octobre 1888.

qu'il s'était proposé. Peut-on s'étonner qu'il ne l'ait pas atteint ? C'est à ce moment qu'il modifie son projet original d'écrire vingt-deux sonnets wagnériens : il ne songe plus qu'à faire un seul sonnet par drame, avec un prélude et un finale.

Adolphe Retté, dans son article de *la Plume* (15 octobre 1891), l'appelle le « premier de notre génération à symboliser ses émotions en des poèmes héroïques et légendaires ». Edmond Jaloux, dans les *Marges* (1919), reconnaît que Merrill contribua avec Henri de Régnier « à créer le décor légendaire où allait se jouer toute la poésie symboliste ».

Mallarmé lui écrit le 3 avril 1891 : « Votre haut don de vision musicale à la fois net, fuyant et plénier, m'émerveille ; et chaque touche est évocatrice de tant de splendeur vibrante ! que voilà bien pour mon esprit *les Fastes*, n'eussiez-vous pas ainsi dénommé votre nouveau livre (1). »

Ch. Van Lerberghe admire en flamand ces poèmes superbes. « Une fête seigneuriale de sons et de couleurs, une volupté somptueuse, un peu sensuelle et barbare, dans un mélancolique crépuscule d'âme toute moderne (2). »

Et Edgar Fawcett en résume le savant mélange de sons et de couleurs dans cette très belle phrase : « Your poetry often reminds me of Keats' line :

The tiger-moths deep-damasked wings,

or the lovely smoldering colors in costly old tapestry. Your gift of melody seems to me very astonishing and when its rythms pulse through the dreamy idealisms of your verse, one thinks of great autumnal trees through which long winds go fleeting and murmuring » (3).

Il y a dans *les Fastes* autre chose que de la lumière, des couleurs et des sons ; il ne serait pas juste de s'en tenir à ces impressions matérielles et il convient de pénétrer jusqu'à la pensée et au sentiment qui, même dissimulés, se trouvent là très réellement. Merrill voulait certainement chanter comme Tennyson dans *Sir Galahad* :

(1) Lettre inédite de Stéphane Mallarmé à Stuart Merrill.

(2) Lettre inédite de Charles Van Lerberghe à Stuart Merrill.

(3) Lettre inédite de Edgar Fawcett à Stuart Merrill. « Votre poésie me rappelle souvent ce vers de Keats :

Les ailes aux diaprures sombres des papillons de nuit tigrés,

ou ces belles couleurs à demi éteintes des vieilles tapisseries somptueuses. Votre don de la mélodie me semble vraiment surprenant, et quand ses rythmes font sentir leur pulsation à travers l'idéalisme peuplé de rêves de votre poésie, on songe aux grands arbres de l'automne à travers lesquels passeraient, en murmurant, de longs souffles des vents ».

My good blade carves the casques of men.
 My tough lance thrusteth sure,
 My strength is as the strength of ten,
 Because my heart is pure (1) ».

C'est là le thème de *Sceptres*. Si l'on pénètre sous la surface, on sent ce très sincère élan vers l'idéal que représente *Sir Galahad*, et, plus loin, le regret amer, la déception d'un cœur qui s'est blessé au contact d'un monde très différent et qui pourtant veut aimer ce monde-là et veut profiter de la leçon qu'il lui a apprise à un prix plus grand, peut-être, qu'il ne veut l'avouer.

Les Fastes sont le produit d'un phénomène curieux. Bien que ce soit dans son ensemble une œuvre d'une incontestable originalité, nous n'avons pas dissimulé quelles sont les sources de ses éléments constitutifs. Tout ce que Merrill a pris à l'universelle beauté, il l'a bien fait sien. Mais il s'est laissé égarer en voulant systématiquement adhérer à une poétique en contradiction avec sa propre nature. Son génie était essentiellement lyrique. D'une grande sensibilité naturelle, tout son être vibrerait au contact des beautés musicales et picturales les plus rares. C'est dans ce plan qu'il a choisi les éléments dont il avait besoin pour s'exprimer en poésie; mais, dans l'expression même de son émotion, il s'est laissé conduire par un concept esthétique contraire à son tempérament.

Dans un effort d'*impersonnalisation* et suivant les préceptes de l'école instrumentiste, Merrill a cherché à résister à l'attrait de la poésie « à inspiration égoïste, inspiration déterminée par l'émotion et le sentiment individuels » (ce sont là les paroles de Ghil et c'est cette poésie « égoïste » qu'il condamne). Ce parti pris, cet idéal tout cérébral sont contraires à sa propre nature. Son émotion aurait eu besoin de s'exprimer spontanément. Au lieu de la laisser « *burst into song* » (2), il a pris à tâche de la vêtir, laborieusement, de symboles; il l'a comprimée dans sa roide « chape » d'or; il l'a passionnément enluminée de couleurs qui altèrent la pureté de ses traits; il lui a imposé tout un code d'expressions harmoniques.

Dans quelques poèmes du recueil on sent que l'émotion était trop forte et vivace pour se laisser ainsi assujettir entièrement. Elle s'échappe par moments dans des poèmes tels que *l'Idole*, *Le Palais désert*, *Conte*, *La mauvaise reine*.

Il est résulté de cet effort un ensemble très complexe où, malgré tout,

(1) Ma bonne lame pourfend les casques des hommes.
 Ma lance inflexible transperce sûrement,
 Ma force est égale à la force de dix,
 Parce que mon cœur est pur.

(2) « *Éclater en un chant* ».

transparaît quelquefois la vraie personnalité du poète. Il y a des moments où, ayant concentré son effort sur l'effet musical à rendre, il ne se rend plus compte alors de l'impression qui se dégage de l'ensemble de sa composition, et où une orgie de couleurs finit par causer une sensation d'éblouissement. L'esprit du lecteur est ainsi un peu déconcerté par le manque de cohésion des modes expressifs. Mais à d'autres instants, quand le miracle a réussi, le poème est tout à fait remarquable.

C'est que, dans ces cas, guidé par son goût très raffiné, il a su combiner couleur, lumière, musique, dans un ensemble d'une beauté mystérieuse et vraiment unique. Et on peut dire que les meilleurs vers des *Fastes* sont la miraculeuse expression de cette symphonie qu'il voulait créer et où il associait les impressions de l'œil et de l'oreille.

6. DERNIER VOYAGE AUX ÉTATS-UNIS. — Dans l'automne de 1891, Stuart Merrill se réinstalle à New-York. Peut-être a-t-il un moment songé à concilier le désir qu'avait sa mère de l'avoir auprès d'elle et sa propre nostalgie de la France : n'y aurait-il pas un moyen de passer six mois dans le Nouveau Monde et six mois en Europe ? Toujours est-il qu'au milieu de la bruyante métropole, il s'efforce de créer autour de lui une atmosphère sympathique. Il fait meubler et tapisser selon son goût un appartement à Bellevue Avenue : murs couleur de terre cuite, bordure bleu paon, rideaux de même nuance. Ce coloris rehausse, dit-il, ses dessins et ses eaux-fortes : le Christ, le Profil de lumière et le Pégase de Redon ; un dessin symboliste de Richetts ; la *Femme à la Harpe* de Rassenfosse. « Au-dessus de la cheminée mon bas-relief en bois. Sur trois côtés de la chambre, des rayons bondés de livres, un large divan, une table au milieu de la chambre, un secrétaire très vaste entre les deux fenêtres, des chaises et des fauteuils garnis de cuir rouge ; tout mon bric à brac : une sculpture sur bois qui vient de Vienne, un grand vase japonais en bronze, une reproduction des *Enfants chanteurs* de Della Robbia, des porcelaines, des étains, des chandeliers de fer, une énorme corne à boire (1) ».

Il prend la résolution de vivre sobrement, car déjà sa santé se ressent de sa vie de noctambule. Chaque matin, il est levé à dix heures. Il s'assoit avec allégresse devant son grand secrétaire en noyer et travaille jusqu'à une heure. Après le déjeuner, promenades ou lectures ; la soirée est consacrée à écrire des lettres ou à de nouvelles lectures.

Il écrit deux pièces de vers par semaine. Il a trois livres en train : *Petits Poèmes d'automne*, *Merveilles* et *l'Envoyé* (drame symbolique qu'il veut faire jouer au Théâtre d'Art). Pour le moment, il a délaissé *Le Christ* (c'est-à-dire *Un Messie*) et *Geneviève*.

(1) Lettre à Albert Mockel, 14 février 1892.

Durant ses longues promenades, il évite les quartiers qui choquent son goût esthétique. Il se crée un monde bien à lui.

C'est pendant ce séjour au pays natal (le dernier) qu'il visite Boston. Il écrit ses impressions à son ami Albert Mockel : « Je crois que Commonwealth Avenue, bordée d'une triple chaussée, entre de belles maisons en briques roses, à tonnelles et pignons est, comme couleur, la plus belle rue du monde. Le vert dru des arbres et la vigne qui tapisse les façades se rehaussent merveilleusement contre le rose tendre des briques ; les pavés même sont faits de brique, toujours de ce rose très spécial que je n'ai vu nulle part ailleurs. A Londres seulement, dans les nouveaux quartiers suburbains, j'ai noté cette combinaison de couleurs ; là... en outre d'admirables petits vergers, tels que Walter Crane les dépeint, un mur rouge, et puis ces routes ocreuses... (1) ».

C'est dans cette lettre qu'il disait à son ami : Boston est « la seule ville qui me plaise en Amérique ». Mais a-t-il jamais connu ce grand pays où il a vu le jour ? Il n'en a vu de très près que la ville de New-York, l'endroit le moins américain des États-Unis. Et quel cœur un peu sensible, formé au contact de toutes les beautés d'art que renferme une ville comme Paris, n'eût été blessé par cette vie bruyante, affairée, par le coudolement de cette foule accourue des quatre coins du monde, dans le but unique d'amasser tout cet or, autour duquel s'est créée une légende dont tant de pauvres de la terre ont été fascinés ? Étourdi par le tourbillon de cette vie à laquelle il aurait voulu se soustraire ; mêlé, contre son gré, à un monde de gens d'affaires ; ne pouvant s'abstraire de son milieu social, les petites contingences l'ont empêché d'avoir la conception synthétique de cette grande chose : l'âme américaine. Il n'a pas respiré à pleins poumons le large souffle qui emportait toute une nation vers quelque chose de superbement grand ; il n'a pas aperçu le haut idéal vers lequel le jeune peuple montait en tâtonnant ; il n'a pas compris la beauté d'une lutte colossale, l'effort herculéen d'une nation jeune pour s'assimiler les divers éléments répartis sur une étendue de près de dix millions de kilomètres carrés. Il n'a pas vu ce qu'il y avait de pathétique dans le geste d'un monde ouvrant tout grands ses bras à ceux qu'ailleurs la vie avait blessés. Toute la poésie du pays de Walt Whitman, Merrill l'a sentie plus tard dans le plan de l'art : dans le plan du réel, elle lui a échappé.

These States are the amplest poem
Here is not merely a nation, but a teaming nation of nations,
Here the doings of men correspond with the broadcast doings of the day and night,
Here is what moves in magnificent masses, carelessly faithful of particulars,

(1) Lettre à Albert Mockel.

Here are the roughs, beards, friendliness, combativeness the Soul loves,
Here the flowing trains, here the crowds, equality, diversity the Soul loves.

(WALT WHITMAN, *Leaves of Grass* (1), p. 83.)

Ce n'est que vers la fin de sa vie que Merrill a senti cette beauté. A vingt-huit ans, il restait hanté par ses premières amours. C'est la France qui avait son cœur. Il ne résista pas à son appel. Il quitta la mère qu'il aimait tendrement. C'est elle qui dut chaque année traverser l'Atlantique pour l'aller voir. Bref, en 1892, il fit ses adieux à son pays. Il ne devait plus y revenir.

Comptait-il, au moment où il s'embarqua, revenir un jour au pays natal ? C'est possible. Ce qu'il y a de sûr, c'est que ses amis d'Amérique ne le croyaient parti que pour une année. Ces départs périodiques n'étaient pas sans les affliger. William D. Howells le supplie de ne pas se faire poète français : « ... B. tells me you are going abroad for a year. I want you to be an American poet, and to write in English, or, if you must write first in French, to reinstate yourself afterwards. A man is not born in his native country for nothing. I wish I might persuade you (2). »

Mais il demeura sourd à toutes les prières.

(1) Édit. John Burroughs, Thomas J. Crowell Co. N. Y. 1902.

« Ces États sont le plus ample des poèmes ;

Ici n'est pas seulement une nation, mais une nation qui est une fourmilière de nations,

Ici les actions des hommes correspondent aux innombrables actions du jour et de la nuit ;

Ici est ce qui s'agit par masses splendides sans se soucier des petites choses ;

Ici sont les rudes, les hirsutes, les cordiaux, les combattifs qu'aime l'âme,

Ici le torrent des convois — ici les foules, — l'égalité, la diversité qu'aime l'âme ».

(2) Lettre inédite de Wm. D. Howells à Stuart Merrill, 1892.

« ... B. me dit que vous partez pour un an. Mon désir, c'est que vous soyez un poète américain et que vous écriviez en anglais, ou que, si vous devez écrire d'abord en français, vous repreniez ensuite votre vraie place. Ce n'est pas pour rien qu'un homme a vu le jour dans le pays des siens. Comme je voudrais pouvoir vous convaincre ».

CHAPITRE IV

MATURITÉ

1. « *THROWING OFF THE YOKE* (1). » — C'est à l'époque où le symbolisme est à son apogée que Merrill rentre définitivement en France. La victoire est gagnée, le champ est libre, l'adversaire est en déroute. On a le temps de se retourner un peu. On a combattu sous des chefs admirables, pour un haut idéal sans doute, mais on a perdu du temps à se battre : il aurait mieux valu vivre. On s'est égaré à suivre ces différents chefs ; il eût mieux valu que chacun restât dans son propre chemin. Il importait de se libérer de tout joug. Merrill fut un des premiers à sortir des rangs, à reprendre son indépendance, fût-ce en revenant sur ses pas.

L'arrivée à Paris ! Quel moment ! Toute sa nature s'épanouit dans cette atmosphère dont il avait la nostalgie. On le voit lever haut la tête, respirer à pleins poumons cet air dont il avait soif, ses yeux brillent de la joie dont déborde son cœur. Son premier geste — ample — est pour rejeter loin de lui toutes les contraintes. Au Quartier Latin, il se sent le frère de tous les poètes, de Villon à Verlaine. Sa curiosité ne s'arrête pas à la littérature, mais se porte vers toutes les questions qui agitent le cœur de l'homme.

Il veut fréquenter tous les cafés où l'on parle poésie, connaître tous ceux dont son cœur large ouvert apprécie les œuvres, toucher à tout ce qui peut le rendre plus largement humain.

Il s'installe dès son retour au 66 de la rue de Seine, au coin du boulevard Saint-Germain. Mais ce n'est pas là que le revoient en souvenir ses amis : c'est dans son futur appartement, 53, quai Bourbon, au cinquième, où il demeura de 1893 à 1908. Là-haut, de son balcon, dominant le fleuve, il avait une vue magnifique de la nef de Notre-Dame. Quel tableau pour réjouir les yeux, après les *sky-scrapers* de New-York ! Ce petit coin de Paris vit bien des heures joyeuses. Merrill y tint maison ouverte, et, presque chaque soir, traitait royalement ses hôtes. « Toute la littérature de l'époque y passa » — dit Paul Fort. Les amis du jeune Mécène n'ont pas tari d'anec-

(1) Il secoue le joug.

dotes sur ces fameuses agapes du quai Bourbon, où les vins coulaient à flots, et gare à ceux qui n'avaient pas la tête bien solide ! « De sa voix un peu lourde, nuancée d'un très léger accent plus britannique qu'américain, Merrill contait volontiers des histoires de mer et d'outre-mer », écrit André Salmon dans un intéressant récit d'un déjeuner quai Bourbon. « Sans transitions, pour un jeu de soleil dans les eaux lumineuses du fleuve, pour un frisson des vieilles pierres, Merrill évoquait truands et coquillards et le poète, leur ami, qui tous avaient leurs refuges étroits et chauds comme fournils en face, sur l'autre rive. L'écharpe déroulée de l'absinthe convoquait au balcon la ronde des fées d'Écosse. Alors, traducteur subtil de ses plus subtils amis de France, l'auteur des *Pastels in Prose* traduisait sans livre Keats ou Shelley ou l'étrange Blake qu'a depuis acclimaté André Gide...

« Il fallait passer à table. On traversait le salon-cabinet de travail, rempli de livres précieux, même s'ils étaient franchement mauvais, parce que, sincèrement dedicacés, ils étaient l'œuvre passionnée de « poates » connus, disait notre hôte à la façon burlesque de Verlaine, pour ne pas trop s'attendrir. » Celle qui est alors l'hôtesse de ces gaies réunions deviendra la Muse inspiratrice des *Quatre Saisons*. C'est elle qui accompagnera Merrill dans la petite retraite de Montigny à la lisière de la forêt de Fontainebleau qu'il devait tant aimer et où, pour la première fois, il goûta le bonheur.

La campagne avait toujours eu des attraits pour Merrill. Il ne travaillait guère parmi les distractions de la ville. Il loua à Montigny une toute petite maison se composant de deux chambres. Malgré l'exiguïté du logement il invite ses amis à y venir jouir d'un vrai régal spirituel, car, dit-il :

« ... Vous n'y serez pas plus mal que dans un palais, puisque nous y lisons des vers et irons visiter Mallarmé, Elémir Bourges, Margueritte, Armand Point, etc., tous vivant dans le voisinage (1). »

Cet asile sera plus tard remplacé par la petite maison blanche de Marlotte, où Merrill passa quelques-unes des heures les plus douces de sa vie.

Plusieurs amis de Merrill ont fait son portrait à trente ans. Tous lui donnent un air princier et rêveur. « Il rappelle », dit un article de *l'Ermitage* (juin 1892), « le duc Guillaume, Français de race, Anglais de nom. » « Chevalier il est resté : son rêve vole droit aux légendes héroïques. C'est en paladin insoucieux de la réalité qu'il traverse la vie, estimé de tous et de toutes, plus encore aimé. » Selon son ami dévoué Edmond Pilon, il « faisait, avec un flegme tout Yankee, l'effet du noble et charmant Lord Pierrot que Laforgue a décrit ». Adolphe Retté le voyait « beau comme un demi-dieu, toujours débarqué la veille d'un paquebot transatlantique ou prêt à prendre le train pour de vagues Allemagnes », et racontant ses voyages.

(1) Lettre inédite de Stuart Merrill à Edmond Pilon.

On le rencontrait dans les cafés et les bars nocturnes de Paris : assis devant un *whisky and soda*, il y parlait intarissablement de poésie (1), tandis que d'un geste rythmé, il ôtait fréquemment son pince-nez pour l'essuyer sur son mouchoir.

Outre la « Côte d'Or » et le café « François-Premier », Merrill fréquenta le café « Halskamp » ; le « Soleil d'Or », place Saint-Michel ; « l'Académie », rue Saint-Jacques, où l'on trouvait presque toujours Verlaine ; « la Coquerie » de la rue de la Gaîté, où se réunissaient Moréas, Paul Fort, G. Apollinaire, A. Salmon et autres ; et « les Deux Magots », boulevard Saint-Germain. Il faisait partie de groupes à noms bizarres : « les Ubuistes » et « les Ruistes ».

Son sens critique, très stimulé par ces discussions, commence à se manifester plus régulièrement dans des articles donnés aux principales revues symbolistes. C'est ainsi qu'il collabore à *la Plume* ; que son nom paraît parmi *les Chevaliers du Saint Graal*, ainsi que dans le premier numéro de *l'Ermitage*. Il projette également d'écrire des féeries pour le *Théâtre Neuf*.

L'Ermitage avait aussi ses soirées, auxquelles assistait Merrill (2). Elles avaient lieu dans l'appartement de Mazel, rue de Varenne, où se rencontraient des poètes, des peintres, des philosophes et quelques musiciens.

C'est à cette époque qu'Oscar Wilde vint à Paris pour la première fois. Mazel le rencontra, chez Merrill, dans l'appartement du quai Bourbon. Merrill emmena l'esthète anglais dans tous les cercles où il fréquentait. Partout où entraît Wilde, il était accueilli par une ovation. Les salons les plus fermés lui ouvrirent avec empressement leurs portes. C'est à cette époque que Merrill fit de lui un portrait dans son article de *la Plume* (15 mars 1893) :

« On l'a vu, gigantesque, glabre et rose, tel un grand prêtre de la lune au temps d'Héliogabale, partout à Paris où l'on rêve, où l'on pense, où l'on détrouse : chez Stéphane Mallarmé, dont l'ensorcelante parole, bercée au rythme de ses gestes évocateurs, l'enchantait comme la voix même du mystère ; dans les cafés du quartier latin, où il sut doctement discuter, entre demi-tasse et bock, le romantisme avec Jean Moréas et le symbolisme avec Adolphe Retté ; enfin au Château Rouge, dont les habitués, séduits par la discrète affabilité de ses manières, le prirent pour le prince de quelque fabuleux royaume du Nord. Et partout où il passait, chez les gentilshommes de la plume ou de la pince-monseigneur, il se créait des amitiés : s'il excita l'admiration de Henri de Régnier, il provoqua l'enthousiasme de Bibi-la-Purée.

(1) Edmond Jaloux, *les Marges*, 1912.

(2) Racontées par A. Retté, *le Symbolisme*.

«Ce géant à l'œil perdu, au sourire vague, à la démarche orientale, c'était Oscar Wilde, le maître de l'école esthétique en Angleterre (1)».

Le fameux dîner de la « Côte d'Or », destiné à réunir pour la première fois Wilde et les poètes romans, a été diversement raconté par des témoins de l'événement (2). Merrill prétend que Moréas, entouré de ses disciples, qui avaient coutume de le saluer et de faire son éloge en vers, reçut tant d'encens que Wilde, habitué à être le dieu des assemblées de Londres, trouva irrespirable l'atmosphère ambiante et se retira avant la fin de la soirée (3).

Toujours est-il que les articles de foi de l'école esthétique anglaise laissèrent leur empreinte sur les idées de la génération symboliste française. A cette période, où Merrill s'affranchissait de certaines théories qui l'avaient égaré un moment, on pressent que les germes semés lors des causeries intimes avec Oscar Wilde fleuriront un jour, et que les paroles de Wilde ont dû éveiller des échos dans le cœur de cet adepte de l'école préraphaélite anglaise.

Il serait peut-être à propos de dire ici un mot sur la *Salomé* de Wilde, qui donna lieu à tant de controverses. Que la pièce ait été inspirée par la vue d'une danseuse de cabaret ou par la vision de pierreries étincelantes exposées à la vitrine d'un bijoutier de Paris, comme le prétend M. E. Raynaud (4), il est certain que c'est Merrill, — aidé de Retté et de P. Louys, — qui, à la demande de Wilde, retoucha le manuscrit pour en enlever quelques anglicismes trop accusés. *Salomé* parut sur le programme du Théâtre d'Art en février 1892 (5).

Wilde dans sa gloire fut fêté par tout Paris ; mais comme la liste est courte de ceux qui le soutinrent dans son martyre ! Il faut le dire bien haut : Merrill fut le premier à venir publiquement à son secours, au risque d'attirer sur soi l'opprobre des plus hauts placés dans le monde des lettres. Hugues Rebell et Camille Mauclair, Octave Mirbeau, Henry Bauer et Paul Adam prennent noblement sa défense dans des articles qui n'eurent aucun résultat pratique. Merrill, en 1893, écrit à *la Plume* une lettre ouverte ; il adresse un appel passionné à tous ceux du monde littéraire français et anglais dont les noms réunis auraient quelque poids, les suppliant de rédiger une pétition et de s'unir dans un suprême effort pour sauver la vie d'un grand artiste. « Cette pétition devait être rédigée en des termes tels que ceux qui croient à la culpabilité d'Oscar Wilde, mais qui estiment sa punition suffisante, puissent la signer ».

(1) *Oscar Wilde, la Plume*, 15 mars 1893.

(2) M. Raynaud raconte autrement cette soirée dans *la Mêlée symboliste*.

(3) *Prose et Vers*, p. 143.

(4) E. Raynaud, *la Mêlée symboliste*, II, p. 133.

(5) Le Théâtre d'Art : février 1892, *Salomé*, de Oscar Wilde; *les Fleurs*, de Ch. van Lérberghe; Martow (adaptation en prose et vers); *le Bateau ivre*, Rimbaud.

« N'est-il pas temps que les écrivains de France et d'Angleterre réagissent par une éclatante protestation contre l'hypocrisie bourgeoise qui les menace de nouveau dans les deux pays ? Sommes-nous donc tous lâches devant le mouchoir de Tartuffe et l'éventail de Mrs. Grundy (1) ? »

La lettre circulaire fut en effet rédigée de façon à éviter d'exprimer aucune opinion sur la culpabilité de Wilde et sur la justice de l'arrêt anglais. Elle parlait : 1° au nom de l'humanité, parce que, d'après les témoignages publics et privés, M. Oscar Wilde est gravement malade ; 2° au nom de l'art, parce que sa mort possible priverait les lettres d'œuvres dont le passé littéraire de l'auteur garantit suffisamment la valeur.

Merrill comptait sur la signature de tous les « maîtres » auxquels fut adressée cette lettre. Son cœur généreux ne pouvait concevoir de leur part un refus. Lui, si courageux devant l'opinion publique qu'il méprisait, ne pouvait imaginer la lâche crainte de ceux dont la renommée était déjà établie. Sa déception fut poignante.

Un article admirable de courage et de fier dédain publié à *la Plume* fut sa réponse à ce honteux refus. Il n'épargne personne, et les plus haut placés reçurent la morsure de sa dent satirique.

« M. Alphonse Daudet désira savoir en quelle compagnie il lui serait possible de manifester. Jésus Christ, auquel, d'après ces dames, il ressemble, n'était pas si dégoûté quand il fréquentait les péagers et les courtisanes.

« Quant à Barrès, il annonça que lorsqu'Oscar Wilde était venu à Paris, « il le reçut avec politesse et l'invita à déjeuner chez Voisin ». Il oublia de révéler la somme de l'addition qu'il dut payer, sans doute pour ne pas effaroucher ses austères électeurs de Nancy... et de jadis.

« L'objection la plus inattendue nous vint de M. Zola. Lui, l'ennemi déclaré des journalistes, lui dont on ne vit jamais flamboyer le nom sur les monuments d'utilité publique, lui, la modeste violette du parterre des lettres, se demande anxieusement : « Enfin de qui émane la pétition ? De quel élan ? Veut-on se servir de notre nom pour se tailler une carte-réclame « sur le dos du prisonnier ? » Non, cher Maître, nous laissons ces procédés à M. Géraudel et à vous. »

Il remercie ensuite d'un cœur ému ceux qui, touchés de pitié pour cette souffrance, avaient eu le courage et la bonté d'apposer leur nom sur la lettre et, en exemple aux autres, il présente la figure du grand Maître auquel il conserve la respectueuse admiration de sa jeunesse.

« Pauvres victimes du succès populaire, c'est de l'exemple du Maître immortel que vous auriez dû vous inspirer. Lui n'aurait pas demandé en

(1) *La Plume*, 15-30 novembre 1895.

quelle compagnie il lui aurait été permis de manifester, ni traité de commis-voyageur un hôte parti de sa table, ni soupçonné une pensée de réclame dans une pétition que nous avons toutes les raisons du monde pour ne pas rédiger. Ému de pitié, il aurait apposé sa griffe énorme et tremblée sur le papier encore vierge de signatures. Car il ne se serait pas cru le droit de montrer envers le malheureux fou, bêchant peut-être en ce moment le jardin de la prison de Reading, plus de cruauté que cette femme dont je veux que le nom rayonne, comme une étoile d'amour, sur ma dernière page : Madame Oscar Wilde (1).»

* * *

Or, à notre époque, être simple, n'est-ce pas être supérieurement original?

(MERRILL, *l'Ermitage*, 1893).

Le poète, l'amour du beau, voilà sa foi,
L'azur, son étendard et l'idéal sa loi.

VERLAINE.

2. LE CREDO. — L'année 1893 est une des plus fécondes dans l'évolution de la pensée de Merrill et dans la gestation de son œuvre. C'est un de ces moments où les idées, élaborées dans le subconscient, se cristallisent soudain : l'artiste ayant secoué le vieux joug, ayant respiré un air plus libre, s'aperçoit un jour que certaines vieilles convictions se sont évanouies et que, débarrassé de ses préjugés, il est devenu un autre homme.

Après les *Fastes*, après les premières affres de la bataille symboliste, Merrill sembla atteindre à des sommets d'où il put jeter un coup d'œil sur l'ensemble des plaines traversées : la vue panoramique des routes suivies par les générations se schématisa sous ses yeux, et, dans une perspective lointaine, il put entrevoir le sens général de ces directions. Alors il s'aperçut qu'il avait fait fausse route, et, parvenu à un carrefour, il résolut de quitter le chemin qu'il avait suivi et d'entrer dans une voie nouvelle.

Son premier mouvement est de révolte. « Mallarmé, Laforgue, Rimbaud, voilà trois noms qui ont trop pesé sur notre jeunesse », s'écrie-t-il. « Nous conservons pour ces poètes une admiration de connaisseurs plutôt que de disciples ; nous pensons que toutes les nouvelles idées peuvent être exprimées en la langue que parlèrent nos aïeux : et nous retournons... *aux maîtres du parler français.* »

Il lève ensuite le nouvel étendard : « Quelques inspirés, heureusement, tels Gérard de Nerval, V. de l'Isle-Adam et Paul Verlaine, nous ont légué dans le silence de ce temps, la bonne parole. L'heure est venue de la sonner

(1) *Épilogue pour Oscar Wilde, la Plume*, 1^{er}-15 janvier 1896.

en vengeurs des prophètes oubliés et en instaurateurs des normes négligées (1). »

La publication d'un petit volume de vers, depuis longtemps attendu, donne à Merrill l'occasion de formuler son art poétique. On était au moment où, d'avoir un programme, était une des conditions requises d'un poète soucieux de prendre définitivement sa place parmi ses contemporains. Sa situation de chroniqueur poétique à l'*Ermitage* (2) lui fournit l'occasion d'un manifeste, et son *Credo* parut, enchâssé dans un article sur le dernier chef-d'œuvre parnassien, *Les Trophées*. Voici ce *Credo* (3) :

Je crois que la Beauté est une condition de la parfaite vie, au même titre que la Vertu et la Vérité.

Le Poète doit être celui qui rappelle aux hommes l'idée éternelle de la Beauté dissimulée sous les formes transitoires de la vie imparfaite.

Parmi toutes les formes que lui présente la Vie, il ne doit donc choisir, pour symboliser son idée de la Beauté, que celles qui correspondent à cette idée. Des formes de la Vie imparfaite, il doit recréer la Vie parfaite.

En d'autres mots, il doit être le maître absolu des formes de la Vie, et non en être l'esclave comme les réalistes et les naturalistes.

Cependant il ne doit pas se contenter, comme les Romantiques et les Parnassiens, d'une beauté tout extérieure, mais par le symbolisme des formes de beauté il doit suggérer tout l'infini d'une pensée ou d'une émotion qui ne s'est pas encore exprimée.

La Poésie, étant à la fois Verbe et Musique, est merveilleusement apte à cette suggestion d'un infini qui n'est souvent que de l'indéfini. Par le Verbe elle dit et pense, par la musique elle chante et rêve. Aussi la seule Poésie est-elle la Poésie lyrique, fille du Verbe descriptif et de la Musique rêvante.

Et la seule Poésie lyrique qui puisse à cette heure prévaloir est la Poésie symbolique qui est supérieure, par la force de l'idée inspiratrice, à la vaine réalité de la Vie, puisqu'elle n'emprunte à la Vie que ce qu'elle offre d'éternel : le Beau qui est le signe du Bien et du Vrai.

Un commentaire détaillé de ces principes (accompagné de l'exposé d'autres nouvelles théories poétiques qui suivirent de près le *Credo*) doit trouver place dans une étude de l'ensemble de l'esthétique de Merrill. Je me bornerai donc à indiquer ici, dans le seul but de faire mieux comprendre son troisième recueil de vers, le chemin parcouru par sa pensée entre la

(1) *L'Ermitage*, juin 1893.

(2) Il remplaçait à ce moment Le Cardonnel.

(3) Ce *Credo*, si souvent cité depuis, parut pour la première fois dans les *Hommes d'aujourd'hui*, article sur Stuart Merrill, par Henri de Régnier, 1892. Il est réimprimé dans *Prose et Vers*, p. 41. Le texte reproduit ici est celui de l'article sur *Heredia* édité par Merrill lui-même.

publication des *Fastes* et celle des *Petits Poèmes*. Merrill s'était rendu compte de l'impasse où le menait sa première conception poétique. L'heure avait sonné de délivrer sa Muse de la pesante robe gemmée dont il l'avait vêtue : il comprenait enfin la beauté de la simplicité. « ... à l'heure qu'il est (écrit-il en 1893) les bons poètes... ont l'âme assez riche d'émotions et d'idées pour cesser de s'amuser à des raffinements douteux de Byzantins (1). »

Est-ce à travers l'étude des *Trophées* que lui fut révélée la stérilité de sa propre victoire sur la matière poétique ?

« Ces *Trophées* me semblent en effet valoir, moins par leur signification de la noblesse d'une âme, que par celle d'une bien stérile victoire sur la seule matière de la poésie. L'or ne vaut pas par lui-même, mais par ce qu'il représente... Et à toutes ces factices richesses (rimes riches, etc.) je préférerais quelques vers inestimables de Ronsard, de Racine ou de Verlaine (2). »

« La noblesse d'une âme. » Merrill refait son échelle des valeurs et il place au premier rang la qualité que l'Anglo-Saxon estime par-dessus tout. Lisez les critiques d'un admirable poète tel que Mathew Arnold. Avant d'admettre que Keats est un grand poète — magicien ès lettres dans l'emploi des vocables et des rythmes (un musicien incomparable), — Arnold tiendra à prouver qu'il y a chez lui une grande noblesse d'âme. « Aux plus habiles joueurs de rimes et de rythmes, je préférerai ces frères qui cherchent si naïvement leur âme en les choses », continue Merrill (3). Et encore : « La nouvelle renaissance commence déjà, l'artiste se sent enfin, après l'exil que lui imposa la caste du Veau d'or, redevenir homme (4). »

Simplicité, humanité, voilà la direction que va prendre désormais son expression poétique. Le rôle du poète ne sera plus uniquement de créer une beauté pour les yeux et les oreilles. Il devra chanter pour l'âme. Au temps des détresses, il donnera aux autres le courage de vivre et de combattre : lui-même désespéré, il donnera aux autres l'espoir.

« Mais malgré la tempête qui approche, le poète doit être l'oiseau qui chante au faite de l'arbre ; même s'il est désespéré, il doit donner aux autres l'espoir ; sa voix s'entendra malgré les éclats du tonnerre (5). »

Le devoir du poète est de « rechercher en toutes choses ce qu'elles comportent d'éternel et d'universel ». Il veut maintenant que, délaissant « les roses et les lis pompeux, les noms et les références antiques qui sentent trop l'érudition, le poète se laisse simplement chanter et que la forme soit

(1) *L'Ermitage*, décembre 1893.

(2) *Ibid.*, avril 1893.

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*, décembre 1893.

(5) *La Plume*, 15 juillet 1901.

secondaire à l'idée. (« Nous voulons maintenant l'idée sous la forme (1). »)

« Que l'amphore soit belle, certes, mais qu'il y bouillonne le vin des généreuses pensées (2). »

Il n'abandonne d'ailleurs pas le moyen d'expression symbolique; il veut que le poète continue à s'exprimer en de durables et universels symboles. Une suite d'admirables articles de critique parus à *l'Ermitage* nous renseignent amplement sur les autres convictions poétiques de Merrill. Il croit que « depuis Chateaubriand, Lamartine et Vigny [les premiers grands romantiques] presque tout l'art du siècle a été stérile (3) ». Le vrai poète restera avant tout un homme à qui rien d'humain n'est étranger.

Pourtant il écartera de sa poésie tout souci d'art social. Mais il ne doit pas oublier les maux inhérents à son temps, et son œuvre sera dédiée à l'humanité entière, dévoilera « les idées de beauté, de bonté et de vérité qui seules sont éternellement vivaces et vivifiantes ».

Merrill, suivant la belle parole de Verlaine, donne aux jeunes ce conseil : — « Sois toi-même ! » — et les supplie de ne s'imposer ni maîtres, ni règles. L'étude des chefs-d'œuvre de tous les siècles sera, avec leur génie naturel, leur seul guide. Ce qui pour lui constitue la force de la théorie symboliste, c'est sa liberté, son anarchie même. « Elle ne demande au poète que d'être significatif, c'est-à-dire individuel, et de se révéler, pensée et émotion, par des images aussi générales que possible (4) ». « Ce n'est pas seulement au *Mercur*, à la *Plume* et aux *Entretiens* que se lisent nos articles », s'écrit Merrill avec orgueil, « mais à la *Révolte*, à l'*En-Dehors* et au *Père Peinard* (5). »

Merrill fut fier du rôle, même modeste, qu'il put jouer dans la lutte du socialisme. Il se fit arrêter et mener devant le commissaire de police pour avoir manifesté trop ouvertement sa sympathie pour les anarchistes.

Dans une interview avec le correspondant du *New York Sun*, il explique la sympathie de la jeune génération littéraire pour tout ce qui porte l'étendard de la liberté. Bien que ces rêveurs ne comprennent pas trop la différence entre « socialisme » et « anarchisme », ils sont surtout désireux de s'affranchir de toute contrainte, ils condamnent tout ce qui leur interdit le plein développement de l'individu. C'est cette même horreur de toutes les formes de la contrainte : l'Armée, la Guerre, l'École, le Magistrat et le Prêtre, qui leur rendait Verlaine encore plus cher. Merrill se réjouit de cette

(1) *L'Ermitage*, décembre 1893.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*, juin 1893.

(4) *Ibid.*, août 1893.

(5) *Ibid.*, juin 1893.

conversion de la plupart des jeunes poètes aux doctrines de révolte, fussent-elles celles de Bakounine ou de K. Marx (calcul un peu hasardé sans doute). Il érige dans son cœur comme un dieu ce William Morris dont l'œuvre poétique a conquis toute son admiration. Morris était allé prêcher « l'évangile du socialisme révolutionnaire en manches de chemise aux formidables bouges du East End (1). » Merrill s'enivre de ses utopies et de son héroïque exemple. Il prêche « la Révolution qui grondera sur l'Europe ». Il veut lancer un questionnaire sociologique (referendum) qu'il adresse aux penseurs des pays anglo-saxons aussi bien qu'aux Français. Le questionnaire fut ainsi conçu :

Notre Referendum : Quelle est la meilleure condition du Bien social, une organisation libre et spontanée ou bien une organisation disciplinée et méthodique ? Vers laquelle de ces conceptions sociales doivent aller les préférences de l'artiste ?

(*L'Ermitage*, juillet 1893.)

Le problème de la détresse humaine a marqué si fortement son empreinte sur le cœur de Merrill que désormais il ne pourra plus l'abstraire du plus intime de sa vie, c'est-à-dire de son œuvre. On voit par sa propre réponse au Referendum le lien qui unira de plus en plus désormais l'artiste et le citoyen.

L'art étant affirmation suprême de la volonté, l'artiste doit rechercher la liberté qui lui permette cette affirmation. Mais s'il est anarchiste dans l'absolu, il ne peut être que sociologiste dans le relatif, car il n'est pas de liberté possible sans entente commune de tous les citoyens. Il faut que chacun sacrifie quelques libertés inférieures, afin que tous jouissent de libertés supérieures. La question sociale de l'heure présente est surtout économique : c'est une question de ventre, comme l'a dit Schaeffle. Avant que tous gagnent la liberté d'agir, de penser ou de rêver, il faut que tous s'organisent contre la faim. Or cette organisation ne peut être abandonnée à la spontanéité des individus ; l'anarchie économique n'aboutirait, comme elle a dès aujourd'hui abouti, qu'à l'accaparement des moyens de production par la minorité, donc à la surproduction d'une part, à la sous-consommation de l'autre.

Le socialisme seul, en identifiant l'intérêt de chacun avec celui de tous, est capable d'harmoniser les égoïsmes économiques. La Cité future serait, tel un beau poème, une manifestation de la liberté soumise à l'ordre (2).

Bien que le nom de Merrill reste sur la liste des directeurs de *L'Ermitage* avec ceux de Mazel, Boylesve et H. Rebell, après la fin de 1893, et quand il

(1) William Morris, *la Société nouvelle*, juillet 1908.

(2) Réponse de Merrill au referendum de *L'Ermitage*, juillet 1893.

cesse d'y rédiger la chronique poétique, on n'y voit plus que très rarement quelques poèmes de lui. Tandis que les noms de tous les « Symbolistes » et surtout des amis intimes de Merrill tels que Verhaeren, Vielé-Griffin, P. Louys, C. Maucclair, A. Mockel, P. Quillard, H. de Régner, etc., paraissent au *Mercur*, on n'y trouve rien de Merrill durant les années 1893-1895.

Il écrit de temps en temps pour la *Paume* ; il donne quelques vers des *Petits Poèmes* et du *Jeu des Epées* à l'*Arte* (1895) et à l'*Épreuve littéraire* (1895), à l'*Album des Légendes* (1894-1895), où son nom paraît parmi les collaborateurs réguliers. Il est de la *Revue libertaire*.

Le fait que le nom de Merrill ne paraît pas très souvent dans les revues de cette époque s'explique facilement. Il termine (à Montigny) les *Petits Poèmes d'automne* : un tiers de son recueil *Merveilles* (1) est complété cette même année 1894, et un volume de traductions n'attend plus qu'une introduction pour paraître. Il portera le titre *Poems of the Symbolists* (2).

Ces traductions de poètes français, annoncées dans les revues et dans les *Petits Poèmes d'automne*, devaient paraître chez Stone and Kimball (Chicago and Cambridge) 2, en 1894. Il est difficile, on le conçoit, d'imaginer un travail de traduction plus ardu. Il a dû coûter à Merrill un long effort.

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans les *Petits Poèmes d'automne* une révolution radicale dans la manière poétique de Merrill. Mais on y sentira très distinctement les premières manifestations de cette évolution vers la simplicité et l'humain (le naturel, que nous venons de signaler comme base de sa nouvelle poétique).

On y respire encore une atmosphère de légende. Le poète semble suivre de loin, avec plus de gravité et de calme, la même chimère. Mais les figures des rois et des princesses s'estompent dans la brume ; les grands gestes héroïques n'y projettent plus que des images atténuées ; le son des cors y est assourdi, et la couleur des bannières n'a plus que le reflet d'un songe. Le poète s'éveille lentement à la douceur de la vie réelle qui remplit son cœur et en chasse peu à peu les visions du passé.

La réponse de Merrill au Congrès des Poètes nous aurait permis de deviner, parmi la multiplicité des voies ouvertes devant la jeune génération, laquelle allait tenter désormais l'auteur des *Fastes*.

Parmi les Parnassiens, deux sont dignes de succéder à Leconte de Lisle : José M. de Heredia, à qui, me semble-t-il, ne manquent ni la gloire, ni le respect des jeunes, et Léon Dierx, le bon, triste et hautain poète des *Baisers* que le passant oublie de lire. Parmi les Symbolistes, je nomme, sans commentaire,

(1) Recueil qui n'a jamais paru.

(2) Pour commentaire de ces traductions inédites. Cf. le Traducteur.

Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin ; mais, comme compensation d'une injuste destinée, la couronne d'or et le manteau de pourpre à ce pauvre plus riche que nous tous, à Paul Verlaine.

La Plume, octobre 1894, *Congrès des Poètes*.

* * *

« Dame d'automne aux mains fanées
Mon âme flotte en la vesprée ».

(A. RETTÉ).

« Et ce parfum de soir et cette odeur d'automne
Qui s'exhalent de l'ombre avec la fin du jour ».

(HENRI DE RÉGNIER).

3. PETITS POÈMES D'AUTOMNE (1895) (1). — Il faut remonter jusqu'en 1890 pour trouver la genèse de ce petit volume de vers. Avant l'achèvement du manuscrit des *Fastes*, Merrill avait fait le projet d'écrire « un livre de symbolisme subjectif, intitulé *Une Âme* (non définitif) ». La crise sentimentale dont les derniers poèmes des *Fastes* portant la trace lui suggère l'idée d'écrire des poèmes qui seraient « une transcription fidèle » de tout ce qu'il a ressenti pendant cette crise. « Il y aura la honte, la révolte, la soumission, la délivrance, enfin tout, tout. » C'est ainsi qu'il définit cet ouvrage dans une lettre à Albert Mockel (décembre 1890), renfermant aussi quelques vers qui font, en effet, partie des *Petits Poèmes d'automne*. Mais avant sa publication en 1893, la conception de l'ensemble du recueil dut subir quelques changements radicaux. Son dessein primitif avait été d'y prodiguer des vers libres « pour la plus complète expression de mon idée ». Il envoie les premiers de ces vers à Albert Mockel en 1890. Jusqu'ici la conception du livre est facile à suivre. Mais en 1891, il annonce son prochain volume de vers sous le titre *Soliloques Lyriques*. Ce recueil devait être aussi en vers libres : « Je vous envoie le commencement de ma première pièce de *Soliloques Lyriques* en vers libres, écrit-il à Mockel en mai de cette année. Je veux votre opinion tout à fait sincère sur ma technique. Est-ce qu'il tient debout ce vers ? » A la suite de la franche et amicale critique de Mockel, Merrill y renonça.

A partir de ce moment, même dans l'esprit du poète, il semble y avoir confusion entre ces deux recueils. Puis il finit par dire : « Avant *Soliloques Lyriques* paraîtront *Petits Poèmes d'automne* dont 300 vers sur 1.000 sont faits. Ce seront des poèmes d'amour, chansons, rondes, etc., livre en somme

(1) *Petits Poèmes d'automne*, 1 vol. in-18, Léon Vanier, Paris, 1895.

de peu d'importance (1). » *Soliloques Lyriques* ne parurent jamais. En 1895 parurent *Petits Poèmes d'automne*.

Voici comment il conçut le plan de son livre : « D'abord une vision du *Palais d'automne* où viennent, des jardins flétris, de pâles femmes qui meurent d'amour. Puis, une suite de petits poèmes, les uns (*Amour d'automne*) très subjectifs, les autres (*Ame d'automne*) plutôt objectifs en décors tristes. Enfin, pour terminer, un dialogue entre le Poète et la Bonne Amante. Le livre, en somme, sera une confession passionnelle. Les pièces que je vous envoie marquent le réveil de la conscience, avant le retour à la Bonne Amante (2). »

On voit que Merrill n'a suivi qu'en partie son plan original. *Amour d'automne* est resté, en effet, la partie subjective. *Ame d'automne* est d'expression moins directe. Le volume, dédié à Adolphe Retté (3), se présente sous forme de triptyque, arrangé en deux groupes de treize poèmes chacun, séparés par un *Interlude* de VII chansons.

Dans les *Petits Poèmes*, Merrill revient à la tradition des « Romances sans paroles » et se montre le maître de l'art de la Romance.

Son nouvel idéal, comme celui de Verlaine en 1874, fut d'exprimer dans une forme très libérée des sentiments et des sensations d'une large humanité. Leur sincérité devait suffire à assurer leur originalité. De pesant et chargé qu'il était parfois, le vers se fait vapoureux et fluide. Délaissant les couleurs et les timbres éclatants, et quelquefois durs, des *Fastes*, Merrill recherche la nuance, l'imprévu, un groupement de sons inattendus et évocateurs. Il fait sien le secret de Rimbaud : « Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie. » Merrill sut donner « ce coup léger et habile qui déclenche un monde de vibrations ».

Le recueil est tout jonché de ces pavots chers à Rossetti. Leur lourd parfum narcotique semble envelopper d'une mélancolie somnolente tous les états d'âme du poète, tandis que leurs pétales mettent çà et là des taches vermeilles dans le paysage où se déroule le drame de son cœur. Une note d'indéfinissable tristesse donne je ne sais quoi de pathétique à tous ces poèmes. Une plainte musicale exprime en sourdine des impressions fugitives : une épreuve douloureuse, une joie incertaine, la paix désespérément cherchée et enfin conquise. Parfois un accord plus strident évoque en un éclair les « roses trop rouges du désir ».

Il faut voir dans *Petits Poèmes d'automne*, deux sources d'inspiration

(1) Lettre à Albert Mockel, 21 mai 1891. J'ai insisté un peu sur cette distinction entre les deux recueils parce qu'on a voulu jusqu'ici les confondre en un seul et même ouvrage.

(2) Lettre à Albert Mockel.

(3) La pièce liminaire est un rappel de *Thulé des Brumes*, tant admiré par Merrill.

bien différentes. La première, celle d'un sentiment qui, après avoir été très sensuel et fiévreux, est ensuite devenu « un amour fait de gratitude et de charité, un amour raisonné, raisonnable, *un peu automnal* [c'est moi qui souligne] et dont j'évoque désespérément le souvenir dans la solitude de ces mers (1)... » La seconde, le réveil d'un tout autre sentiment, plus profond, plus pur, et qui (ceci est capital) va enfin initier le poète au bonheur.

Les poèmes de plus ancienne date respirent le tourment d'une âme revenue de quelque désastre et qui a la nostalgie du bonheur. Les titres sous lesquels le poète les publia d'abord révèlent le trouble dont son âme a souffert. Dans *les Petits Poèmes*, un seul héros, un seul sujet. Les paysages et les êtres qu'ils évoquent ne sont que la représentation d'un état de la sensibilité du poète. Le fier chevalier de jadis, debout, la lance en main, cuirassé pour les affres de la bataille, celui qui cria : « Laisse là l'âlme femme et les doux mots d'amour », dévoile la triste joie de sa défaite :

Mon front pâle est sur tes genoux
Que jonchent des débris de roses;
O femme d'automne, aimons-nous
Avant le glas des temps moroses!

Oh! des gestes de tes doigts
Pour calmer l'ennui qui me hante!
Je rêve à mes aïeux les rois,
Mais toi, lève les yeux, et chante.

Berce-moi des dolents refrains
De ces anciennes cantilènes
Où, casqués d'or, les souverains
Mouraient aux pieds des châtelaines.

(*Amour d'automne*, III) (2).

La pièce liminaire du recueil portait le titre *Lassitude* (1891), et tout le groupe de poèmes qui suivent expriment une vague indécision, la tristesse d'un cœur lassé par la défaite et qui cherche quelque chose dans la nuit en attendant la lumière d'une nouvelle aurore :

C'est la fuite des étendards
Le long de la mauvaise route
Aux cris des barbares hagards
Traquant mon armée en déroute.

(1) Lettre à Albert Mockel, à bord de la *Normandie*, 7 janvier 1891.

(2) *Poèmes*, p. 126.

Qu'importe ? — Alors qu'au seuil des cieux
 Je pourrais conquérir la Lance,
 Posez vos doigts lourds sur mes yeux,
 O vous, les trois Sœurs du Silence !

(*Amour d'automne*) (1).

Ame d'automne (bien qu'il soit devenu la partie objective du recueil) contient un groupe de poèmes qui portaient, dans les revues, les titres : *Désespoir* (V) ; *Mort* (VII) ; *Folie* (XI) ; *Néant* (XII). Tous datent de 1892.

Prince de si triste renommée,
 Me voici, revenu des désastres,
 Sur la route où jadis mon armée
 Chevauchait en chantant vers les astres.

(*Ame d'automne*, V) (2).

Ici encore, même accent de désespérance :

Et tandis que ta voix d'enfant,
 Ressuscitant les épopées,
 Sonnera comme un olifant
 Dans la danse libre des épées,

Je penserai vouloir mourir
 Parmi les roses de ta robe,
 Trop lâche pour reconquérir
 Le royaume qu'on me dérobe.

(*Amour d'automne*, III) (3).

Et le souvenir de la domination de la « mauvaise reine » des *Fastes* jette son ombre sur tout le recueil.

Un poème en prose de cette même époque (1893), *Réverie sur l'Amour*, renforce le thème de la lutte entre la chair et l'âme et confirme l'impression causée par la lecture des *Petits Poèmes*. Le poète demande à la femme de ne pas l'inciter à « de charnelles pensées ». « C'est oublier notre âme, et pareil oubli est la mort. » Et le poème se termine sur ce rêve. « Je rêve un paradis d'amour où seules vous seriez conviées, ô amantes élues par les poètes chastes... Nulle passion ne luirait dans vos yeux, et vos mains vierges de bijoux ne se crispieraient point en le spasme du désir. Jamais l'écho de ces bois n'aurait tremblé du cri de la femme surprise, et l'herbe des retraites n'aurait jamais fléchi sous le poids des corps entrelacés. Non, les poètes ne

(1) *Poèmes*, p. 123.

(2) *Ibid.*, p. 170.

(3) *Ibid.*, p. 126-127.

vous baiseraient que sur vos paupières lasses d'avoir vu se flétrir trop de lunes, et ce serait, à la tombée du crépuscule, des frôlements de mains qui se cherchent, des baisers de mots et des accouplements de rêves. Cette heure serait celle du mystère et du miracle : car alors vous livreriez votre âme, comme Dieu livre sa chair et son sang, à l'âme de vos amants, et vous chanteriez, de loin en loin, pareilles aux rossignols qu'affolent les premières étoiles, les rêves de vos virginales vigiles.

» Et, aux portes du paradis veilleraient dans l'ombre, lourdes sous leur couronne de pavots, les épouvantables courtisanes que proscriit l'épée de flamme du Séraphin (1)... »

A partir de la fin de 1893, une note nouvelle rompt la monotone tristesse des poèmes antérieurs à cette date. C'est l'espoir d'abord. Ensuite, c'est l'éveil de l'amour spirituel. Enfin, c'est le bonheur.

Des fleurs du soir plein tes mains,
Tous les cieux dans tes yeux
Et l'espoir des lendemains
Dans tes yeux et les cieux.

(*Interlude*, II) (2).

Dans l'*Interlude*, fait de poèmes dont la plupart datent de 1894, et dans le numéro XI d'*Amour d'automne* (1894), la première note de ce bonheur se mêle à la chanson triste des poèmes précédents.

Nous saurons trouver, après les aïeux,
La bonne maison d'accueil et d'asile,

Celle de la croix où Dieu promet l'or,
La myrrhe et l'encens et tout son trésor.
Aux pauvres amants frappant à sa porte.

(*Amour d'automne*, XI) (3).

Et la paix enfin : « O paix de ce pays d'ici ! »

Ce sont des poèmes tout remplis de confidences. Ce pays, c'est Montigny, et le poète a, en vérité, goûté la paix de la vie à la campagne et, pour la première fois, le bonheur cette année-là (1893). « J'avais été si heureux cette année dernière (4) », dit-il, en 1894.

Le nouveau sentiment qui s'exprime dans ces poèmes semble célébrer non pas la rencontre de deux jeunes cœurs joyeux, mais la rencontre de

(1) *Réverie sur l'amour*, l'*Ermitage*, février 1893.

(2) *Poèmes*, p. 150.

(3) *Ibid.*, p. 142.

(4) Lettre à Albert Mockel.

deux âmes, également blessées déjà par la vie, et dont chacune demande à l'autre le baume qui guérira son mal.

Dans *Ame d'automne*, le poète veut être plus objectif. La vie se drape pour lui de l'étoffe dont sont tissés les rêves. Elle revêt la forme « d'un souvenir qui va s'évanouir comme les nerveux au crépuscule ». Le groupe commence par ce mélancolique appel :

Au bord de la lointaine grève
On nous conduisait la Chimère,
Puisse dans la coupe du rêve,
O mes frères, cette onde amère.

(*Ame d'automne*, VII) (1).

La nostalgie du Léthé, qui hante tant de poèmes de ce recueil, rappelle la majestueuse figure de l'Oubli évoquée par James Thomson dans son poème *A nos Dames de la mort*, admirablement traduit par Merrill vers cette époque. Sur la face pâle de la déesse sont « figurés les rêves mélancoliques du Sort ». Dans ses mains, elle tient « une guirlande de pavots » et dans son regard on puise « une passive langueur de rêves oubliés ». C'est elle que le poète des *Petits Poèmes* appelle dans ces vers :

Tu viendras, ô Reine du rêve,
De l'hiver des mers du Nord
Ravir mon âme vers la grève,
Où tout souvenir s'endort.

(*Ame d'automne*, VIII) (2).

et encore dans ceux-ci :

La nuit, douce à tes souvenirs las,
Pose ses pas d'oubli sur la grève.
Dors au pays des fleurs et des glas
Et rêve que la vie est un rêve.

(*Ame d'automne*, I) (3).

Le poète appelle l'oubli et, en même temps, il en est un peu l'incarnation, car on sent que son cœur souffre de la même

... inexprimable pensée
Et d'amour et d'aspiration.

et que dans les yeux de sa Muse, doit dormir cette « éternelle tristesse faite d'espérance différée et de tendresse confondue (4) ».

(1) *Poèmes*, p. 163.

(2) *Ibid.*, p. 175.

(3) *Ibid.*, p. 177.

(4) James Thomson, *A nos Dames de la mort*, traduction inédite de Stuart Merrill.

A-t-on raison de prévoir dans quelques vers d'*Ame d'automne* la discrète apparition d'un thème absent jusqu'ici des poèmes de Merrill ; celui des agitations sociales ? Est-ce que cette « ville d'or », cette ville « maudite de celui dont le temple est désert », cette ville « menacée de futurs désastres » n'est pas précisément la cité moderne, celle qui reste sourde aux paroles de ses vrais prêtres, à ces « porteurs de torches », dont l'heure va bientôt sonner ?

Si les *Fastes* sont le chant du soleil et de l'or, les *Petits Poèmes* sont éclairés par la lumière plus douce d'une lune souvent noyée dans les vapeurs. C'est ce halo doux, argenté, qui fait quelquefois penser à *Thulé des Brumes*.

Des rois fous d'avoir suivi la lune
Jusqu'à la pâle ile des brouillards.

(*Ame d'automne*, III) (1).

La composition picturale, souvent confuse dans les *Fastes* à force de richesse, est bien plus sobre ici et par conséquent d'un dessin plus net. Tout dans ce recueil est enveloppé de légers symboles dont les voiles transparents laissent voir les états d'âme évoqués. Le symbole est souvent introduit par un tableau qui frappe les yeux d'abord et ensuite l'image concrète se mue en abstraction.

Tu cueillais les pavots de la route
Pour en festonner, plein tes mains molles,
Notre maison où l'on voit les folles
Mendier, sœurs du deuil et du doute.

(*Amour d'automne*, IX) (2).

Le plus souvent cet élément pictural qui est en même temps l'élément de réalité se place vers le centre du poème. L'ensemble du tableau semble ainsi sortir d'une brume symbolique pour y rentrer à la fin. C'est ainsi que le commencement et la fin du poème se ressemblent souvent. Prenons comme exemple *Amour d'automne*, n° VIII :

- 1^{re} strophe : élément symbolique et mystérieux ;
- 2^e strophe : le tableau se dessine vaguement ;
- 3^e strophe : la figure centrale se précise et sort baignée de lumière de la pénombre.

(1) *Poèmes*, p. 166.

(2) *Ibid.*, p. 138.

Chevelure éparse au vent léger,
 Tu paraissais ceinte de lumière
 Comme l'ombre de la nuit première
 Et les feuilles du prochain verger.

(*Amour d'automne*, VIII) (1).

La fin de la strophe est toujours moins nettement picturale. Dès la 4^e strophe, l'élément symbolique reparait et le poème se termine sur le même ton, sur les mêmes mots qu'on trouve au commencement.

La musique des *Petits Poèmes* est d'une douceur presque spirituelle qui fait songer au Verlaine des *Romances* et à Heine.

Mon âme, en une rose,
 Est morte de douleur :
 C'est l'histoire morose
 Du rêvé et de la fleur.

(*Interlude*, I) (2).

Et quelle musique plus douce que celle de la pièce déjà citée :

Mon front pâle est sur tes genoux.

(*Amour d'automne*, III) (3).

De délicieuses petites romances qui ont toute la couleur et beaucoup du rythme enchanteur de l'auteur de *la Demoiselle bénie* (*The Blessed Damozel*) :

Tu vins vers moi par les vallées
 Où s'effeuillaient les azalées,
 O sœur des heures en allées !

Ta toison était de couleur
 Rousse, et ta bouche de douleur
 Pareille à la mort d'une fleur.

(*Amour d'automne*, VII) (4).

Si les *Fastes* procèdent en partie de Wagner, on peut rapprocher ces vers caressants et incertains de la musique de Debussy. C'est à ce moment que Debussy fréquente les mardis de Mallarmé et qu'il joue ses propres compositions dans les cénacles symbolistes. Il suit avec beaucoup d'intérêt

(1) *Poèmes*, p. 136.

(2) *Ibid.*, p. 149.

(3) *Ibid.*, p. 126.

(4) *Ibid.*, p. 134.

l'évolution littéraire et cherche à diminuer la distance qui sépare l'expression musicale et l'expression poétique.

Quoiqu'il soit resté « jusqu'ici rebelle à la mode du vers libre », comme il l'écrivit en 1893 (1), Merrill emploie dans ces poèmes un vers très libéré où l'on sent déjà le rythme personnel des *Quatre Saisons*.

« Il faut écouter, si l'on veut apprendre son propre rythme, le murmure des feuillages, le clapotis de l'eau et le chuchotis du vent (2) », dit Adolphe Retté. Merrill connaît toute cette musique secrète et il l'insinue à chaque instant dans ses vers. Tous les procédés musicaux de ses premiers recueils se retrouvent dans les *Petits Poèmes*, mais employés plus discrètement, avec infiniment de goût. Le monotone ronronnement du rouet murmure dans ces vers :

Au temps de la mort des marjolaines,
Alors que bourdonne ton léger
Rouet, tu me fais, les soirs, songer
A tes aïeules les châtelaines.

(*Amour d'automne*, V) (3).

Les voix de la nuit chantent dans cette strophe :

C'est le vent d'automne dans l'allée,
Sœur, écoute, et la chute sur l'eau
Des feuilles du saule et du bouleau,
Et c'est le givre dans la vallée.

(*Amour d'automne*, V) (4).

L'alexandrin est entièrement banni de ce recueil et le vers impair y domine. C'est le vers de neuf syllabes qui revient le plus souvent et qui donne au poème quelque chose de vague, d'incertain et de mystérieux, surtout quand le poète le fait alterner avec des vers d'autres longueurs.

Oublie un peu que tout a été
Tel un rêve en sommeil :
Les fleurs et les oiseaux d'été
Et le soleil.

(*Interlude*, IV) (5).

Il y a une très grande variété dans le système des strophes, dans les combinaisons de rythmes et dans la longueur des vers. Il y en a de 10, 9, 8, 7, 6, 5 et 4 syllabes.

(1) *L'Ermitage*, juillet 1893.

(2) *Le Symbolisme*, p. 254.

(3) *Poèmes*, p. 130.

(4) *Ibid.*, p. 131.

(5) *Ibid.*, p. 155.

Ce petit volume ne fit pas le bruit qu'avaient soulevé *les Fastes* (1). Les amis intimes du poète lui écrivirent pourtant avec l'enthousiasme d'autrefois. Un mot de Henri de Régnier résume admirablement les qualités de cette œuvre :

... vos poèmes ont le triple mérite de former un tout d'une harmonie continue et d'être chacun d'une composition parfaite et d'unir dans chaque vers les mots les plus sonores aux plus mélodieux — c'est tout vous-même d'autrefois, mais plus intime, plus assourdi, et comme accoudé au penchant de quelque songe (2).

4. LES ANNÉES 1896-1897. — Dans ces *Petits Poèmes d'automne*, Stuart Merrill a dévoilé discrètement le secret de son cœur. Pour la première fois, le bonheur le frôle de ses ailes incertaines et on le voit passer, d'un vol furtif, dans quelques pages de ce recueil. En 1895, il avait déjà conçu le projet de rassembler en un volume qu'il appellera *Poèmes*, tous les vers déjà publiés (avec quelques pièces nouvelles). Ses amis, ceux qui avaient salué avec enthousiasme le nouvel élément — plus lyrique — moins impersonnel, qui fait le charme des *Petits Poèmes* étaient en droit d'escompter le plein développement des qualités timidement esquissées dans ce petit volume : ils ont dû vraisemblablement être quelque peu déçus. Quand, en 1897, parut le livre, un enthousiaste des *Petits Poèmes* ne put s'empêcher d'exprimer cette déception : « Rien de nouveau, s'écrie-t-il ; serait-ce que M. M., décidé à se transformer, voudrait, une bonne fois, se débarrasser de ses joujoux symboliques ? Ah ! qu'il aurait raison (3) ! »

Ce critique dut attendre la publication des *Quatre Saisons* pour voir la pleine éclosion de cette fleur lyrique si impatiemment attendue.

Quelle fut la vie de Merrill, ses activités sociales et littéraires, durant les années qui séparent la publication des *Petits Poèmes* de celle du recueil de 1897 ? Est-on en mesure d'expliquer cet arrêt, ce pas en arrière (pourrait-on dire) dans sa production littéraire ?

Merrill mena une vie mouvementée. Il fut un grand voyageur. Non qu'il fit de longs voyages, mais il semblait tourmenté par un besoin de changer de place. Ses lettres de cette époque sont datées de Paris (quai Bourbon), de Blois, de Marlotte, de Langrune-sur-Mer, de Charente, de Thune et de Bâle, d'Amsterdam, de Saint-Malo et de Saint-Michel (« qui est décidément le plus beau monument de foi et de force que je connaisse », écrit-il à Edmond Pilon).

En 1895, il retourne en Angleterre ; il y fait la connaissance d'Arthur

(1) Il ne provoqua, à ma connaissance, que quatre articles : dans *la Plume*, *l'Ermitage*, *le Courrier français* et *le Mercure de France*.

(2) Lettre inédite de Henri de Régnier à Stuart Merrill, janvier 1895.

(3) L. de Saint-Jacques, *Expertises*, *la Plume*, 1^{er} janvier 1898.

Symons, qui le « guidait dans le flamboiement sonore des music-halls de Londres », guettait avec lui, dans le brouillard où se délayaient le gaz et l'électricité, la sortie des artistes de l'Alhambra, ou bien le menait après minuit à la taverne du Clown, où l'on rencontrait les ornemanistes Selwyn Image et Herbert Horne, et « le bon Dowson qui finissait sa nuit dans les refuges de cochers où l'on ne pouvait heureusement lui servir que du café (1) ».

Merrill rapporte de son voyage l'impression que l'Angleterre subit à cette époque une forte influence française. On y avait entendu les conférences de Verlaine et de Mallarmé. George Moore, dans ses *Confessions d'un Jeune homme*, avait révélé au public anglais les impressionnistes et les symbolistes; Wilde démarquait Huysmans dans maints passages de *Dorian Gray* qui venait de paraître; on imprimait les *Moralités légendaires* de Laforgue; enfin les jeunes poètes anglais entretenaient de cordiales relations avec les symbolistes français.

La tragédie d'Oscar Wilde survint cette même année et fut suivie de deux pertes inestimables pour les lettres : Verlaine meurt le 6 janvier 1896, et c'est cette année également que l'Angleterre enterre son grand poète socialiste William Morris. Merrill porta le deuil de ces grands maîtres. La mort de Morris lui inspire très vraisemblablement son article : *Art et Révolte* publié dans la *Renaissance*. L'état de la société lui soulève le cœur. « Cette fin de siècle appartient aux amuseurs », dit-il. Selon M. E. Raynaud, la supériorité intellectuelle et morale de cette époque se trouvait à peu près résumée dans les commandements de la mode enregistrés par l'*Almanach parisien* :

Voici ce que les snobs de 1897 estiment façonné à leur usage particulier : savoir parler de Nietzsche, Ibsen, Darwin, Schopenhauer. Blaguer la musique de nos pères, admirer Franck, vibrer à la musique de Wagner, tâcher d'être apte à comprendre Beethoven. Savoir parler des primitifs en peinture. Avoir été à Bayreuth, ou y vouloir aller l'année prochaine. Lire les revues des jeunes. *Connaître des poètes symbolistes* (2).

Si, selon Merrill, la ploutocratie est sans âme, le prolétariat est entièrement sans idéal. Il n'y a qu'un seul moyen de préserver la vie de l'Art. C'est par le baptême du feu et du sang. Et, s'adressant à ses confrères français :

« Vous avez compris, dit-il, qu'il fallait à tout prix renverser un ordre de choses, qui, en étouffant toute joie, rendra bientôt impossible tout art (3). »

(1) *L'Œuvre poétique d'Arthur Symons, Antée*, 1901.

(2) *La Mée symboliste*, vol. II, p. 118.

(3) *Art et révolte, la Renaissance*, 21 avril 1896.

Merrill venait de faire la connaissance du poète Yeats. Il se trouva en sympathie d'idées socialistes et révolutionnaires avec lui.

Yeats, qui a une idée très nette des questions sociales et qui les voit de très haut, favorise une union des forces supérieures pour l'action révolutionnaire. Il voit la révolution après une très prochaine guerre européenne, comme nous tous. Il a même à ce sujet collectionné les prophéties de divers pays, et tous s'accordent sur ces années-ci pour le déclenchement de la guerre. Oh ! mourir avant de voir cela ! mais puisque nous le verrons, unissons-nous pour le bien (1).

Les massacres en Arménie (oct.-nov.-déc. 1895), « organisés ou tolérés par le gouvernement turc et autorisés par l'attitude des grandes puissances européennes », réveillent en lui la même haine des gouvernements et la même soif de révolution sociale. En France, on est à la veille de l'affaire Dreyfus qui devait remuer si profondément les sensibilités de cette génération et qui transperça ce cœur si sensible à toute injustice. Pour lui, comme pour beaucoup de ses frères intellectuels, elle prenait des proportions gigantesques ; elle représentait « la cause » pour laquelle Merrill était prêt à donner sa vie. Il s'enthousiasma pour tous ceux qui prirent la défense de Dreyfus. Il oublie tous les différends littéraires pour acclamer Zola qu'il avait, dans sa jeunesse, considéré comme « l'ennemi de tout art, de toute beauté, de tout idéal ». Après *J'accuse*, Merrill reconnaît franchement qu'il avait été injuste pour le grand romancier. Il apporta son hommage à cet héroïque défenseur du droit. Les yeux ouverts par l'acte courageux de l'écrivain, il se fera, en 1902, un devoir de proclamer l'ardente aspiration de Zola vers le vrai. Il estime que : dans *la Débâcle*, il a fait voir l'incapacité de l'armée professionnelle ; dans *Lourdes*, les préoccupations mercantiles de l'Église ; dans *Germinal*, la dureté de la bourgeoisie et la détresse des petits. Partout, par sa franchise, il avait fait reculer « les bornes de la pudeur ». C'est cette passion de l'absolu qui l'attire vers Zola.

Durant les péripéties politiques de l'affaire Dreyfus, il vit en Zola un héros, presque un martyr ; « la pensée d'Émile Zola se haussait à de nouvelles conceptions, se purifiait par l'amour et la pitié, se répandait en paroles évangéliques (2) ». Il vit en lui le défenseur du beau nom calomnié de la France qu'il adorait. Les convictions révolutionnaires et internationales, restées jusque-là à l'état de théories, ont pris, au contact de cette lutte, toute la force de la réalité. Les lettres de l'époque sont pleines de la crise qui se prépare. En 1898, il écrit à Edmond Pilon :

(1) Lettre inédite à Edmond Pilon, 1896.

(2) Émile Zola, *la Plume*, 15 oct. 1902.

« A New-York, j'ai marché sous les bannières rouges des grévistes en chantant *La Marseillaise* ; à Londres, je l'ai entendu chanter par les foules de Hyde Park ; à Munich, nous la fredonnions à la barbe des sergots. Pauvre *Marseillaise*, elle a dû sonner bien faux depuis trois ans, aux oreilles des opprimés du monde (1). » Merrill croyait voir écrit dans « l'ombre que l'Europe projetait » ce mot : « Révolution ».

Il voulut rendre à Zola un dernier hommage. Il se tint debout pendant deux heures pour voir passer son cortège funéraire. Il en revint l'âme exaltée par le souvenir de son héroïque exemple. « Nous avons appris, écrit-il, que ce ne sont pas seulement les mots qui sont matière à poème, mais les hommes. » Et son article sur Zola se termine ainsi :

Nous vivons à une époque où l'individu est peu de chose, où le génie seul, qu'il s'appelle Hugo, Zola, Ibsen ou Tolstoï, se fait entendre d'un bout du monde à l'autre.

Or, il ne faut pas que le silence règne sur leurs tombes, il faut que la bataille universelle du Droit contre la Force continue, il faut répudier le lâche repos et nous entretenir dans la haine sacrée du mal... Pourquoi la pensée ne s'organiserait-elle pas ? Pourquoi, dans chaque pays, les écrivains et les artistes ne se tiendraient-ils pas prêts, en toute occasion, à opposer leur influence aux projets néfastes des gouvernements ? Pourquoi ne pas fonder une nouvelle Internationale, autrement formidable que la première, l'Internationale de la Pensée ? — Nous pourrions rendre impossible toute guerre future. On sait avec quel art les gouvernements excitent peu à peu les préjugés nationaux, attisent et entretiennent les haines soi-disant patriotiques, déchainent finalement, au moment propice, les monstres épouvantables de la guerre. Or, si, contre ces odieuses menées, se dressait toute la pensée du monde, donnant une voix articulée à la plainte immense des peuples, il ne resterait qu'à fermer les casernes et à effacer les frontières... Il faut que la conscience universelle ait enfin une voix.

Que les héros qui combattirent aux côtés de Zola m'entendent, qu'ils lancent un appel aux écrivains et aux artistes du monde entier, qu'ils préparent la victoire définitive de la Justice sociale et de la Vérité morale (2).

Merrill lui conserva une sorte de piété. Il sera de ceux qui feront leur pèlerinage annuel à la célèbre villa de Medan. Son article était dédié à Anatole France qui remercia Merrill en ces termes :

Je lis aujourd'hui dans *la Plume* votre bel article sur Zola. Je vous suis reconnaissant de me l'avoir dédié.

La sympathie d'un poète tel que vous m'est précieuse, et je suis heureux de me trouver en communion d'idées avec vous (3).

(1) Lettre inédite à Edmond Pilon, 1898.

(2) *Émile Zola, la Plume*, 15 octobre 1902.

(3) Lettre inédite d'Anatole France à Stuart Merrill : Capian (Gironde), 25 octobre 1902.

Toute une série d'œuvres sur le socialisme paraissent cette même année (1).

Malgré ses fréquents voyages, l'année 1896 fut pour Merrill une des plus fertiles en production littéraire. Il envoie à la *Plume* et au *Mercure de France* des études littéraires et artistiques (2). En juillet, il se félicite d'avoir terminé trois cents vers du *Jeu des Épées*, d'avoir fait quinze poèmes en prose pour le volume *Merveilles* (3) (déjà annoncé dans *Petits Poèmes*) ; enfin d'avoir traduit *La Cité d'affreuse nuit* de James Thomson (4). Il travaille en même temps à deux pièces : *l'Envoyé* annoncé avec *Merveilles* comme étant en préparation en 1893, et une seconde pièce, très vraisemblablement *l'Expérience du Prince Christian* (voir plus loin p. 116). Il a déjà publié en 1896 dans le *Mercure de France* les premiers poèmes des *Quatre Saisons* (5).

Merrill avait jusqu'ici joué un rôle assez important dans le mouvement symboliste, soit comme critique, soit comme socialiste, soit comme mécène.

On n'est pas surpris de le trouver en bonne place, entre Moréas et Saint Pol Roux, dans le *Premier Livre des Masques*. « M. Stuart Merrill ne s'est pas embarqué en vain, dit Remy de Gourmont, le jour qu'il voulut traverser les Atlantiques, pour venir courtoiser la fin de poésie française et lui planter un fleur dans les cheveux. » Il eut sa place également parmi les *Hommes d'aujourd'hui*, n° 444 1892, petite feuille dont le texte est de Henri de Régnier et où le beau portrait d'Albert Sterner est reproduit en couleur.

À la fin de 1896, le *Mercure de France* dresse la liste des périodiques de l'année avec un mot sur le caractère de chaque revue : dans cette liste sommaire, il y en a plus de trente. Les revues mystiques, exotiques et spiritistes se multiplient.

Francis Jammes publie son manifeste littéraire sous le titre du *Jammisme*. Ses principaux axiomes sont : le droit du poète à une entière liberté, la vanité de toute école littéraire, la supériorité de tout ce qui est naturel et la

(1) Jules Bois publie *l'Ève nouvelle* ; Max Nordau, *Paradoxes sociologiques* ; A. Hamon, *le Socialisme et le Congrès de Londres* ; A. Retté, *Promenades subversives* ; J. Huret, *Enquête sur l'Évolution sociale en Europe*, avec une préface de Jaurès et Deschanel, *La Revue socialiste*, *l'Humanité nouvelle* et *l'Œuvre sociale* sont les principaux organes du mouvement en France. L'arrivée d'Oscar Wilde en France éveille toute une propagande littéraire et sociologique.

(2) Cf. Bibliographie.

(3) *Merveilles* ne parut jamais. On trouva dans les papiers de Merrill une série de poèmes en prose classés ensemble, série qui paraît avoir été le gros du volume en question. Plusieurs de ces poèmes parurent dans *Prose et Vers* (Messein, 1925). Voir la table des matières de *Merveilles*, chapitre *Prose*, 1887-1897.

(4) On n'a jamais trouvé le manuscrit de cette traduction. Il reste celui de la traduction déjà citée : *À nos Dames de la Mort*.

(5) Merrill reparait au *Mercure* en 1896, t. XIX, avec : les *Quatre Saisons*, la *Maison solitaire*, la *Bonne Pluie*, la *Maison aux Anges*, *Chanson*, *Je ne sais pas pourquoi*, *Retour triste*, *Les Poings à la porte* et la *Critique des livres anglais*, *Poems by Vincent O'Sullivan*.

conviction que la vérité est la louange de Dieu. En vain les ennemis du symbolisme s'efforcent-ils d'étouffer un mouvement qu'ils ne comprennent pas : ils ont beau ridiculiser cette littérature en la qualifiant de « littérature de poitrinaires », de « galimatias », et appeler ses adeptes « excentriques, impuissants et somnambules ibséniens ». Le symbolisme ne s'en porte pas plus mal et cette année est une des plus riches en production poétique.

* * *

« Un poème est un mystère dont le lecteur doit chercher la clef. »

(MALLARMÉ.)

5. POÈMES (1887-1897). — *Poèmes* (1887-1897) (1) paraît au *Mercur de France* (octobre 1897). Le volume se compose des *Gammes* (auxquelles furent ajoutés deux poèmes : *Bergeries sentimentales* et *Fin de Fête*), des *Fastes*, des *Petits Poèmes d'automne* et du *Jeu des Épées* (en tout sept cent deux vers nouveaux).

Des *Gammes* à *Petits Poèmes*, on suit sans difficulté l'évolution de la pensée et de la forme du poète. A première vue, le *Jeu des Épées* semble un retour à l'inspiration du premier recueil. Même ton mélancolique, même décor médiéval, mêmes thèmes légendaires. La tendre note d'intimité qui nous avait révélé le cœur du poète a disparu. Il nous a ramenés dans son ancien château de songe, loin de la vie simple et réelle dont la douce lumière avait éclairé si délicieusement quelques poèmes du recueil de 1895.

Ce retour à la manière de 1887 semble d'abord une vraie contradiction, mais il semble qu'on puisse l'expliquer. Il y a bien eu, en fait, chez Merrill une évolution vers le naturel, vers la simplicité. Il avait, en 1897, déjà délaissé « la demeure hautaine et triste pour quelque âtre plus humble ». Il avait bien déjà échangé « la cuirasse pour la bure » et « le glaive pour le bâton ». Cette évolution est très apparente dans les *Quatre Saisons* dont plusieurs centaines de vers, avaient, à cette époque même, déjà paru dans les revues. Si donc Merrill a cru devoir, dans le *Jeu des Épées*, revenir à la manière des *Gammes*, c'est que son goût raffiné, son sens très développé de la symétrie et son idée de l'unité qui doit régner entre les diverses pièces d'un même volume, lui défendaient de mettre le fruit de cette sève nouvelle dans la même corbeille que ceux des anciens jours.

Voilà une première raison pourquoi le *Jeu des Épées* a certaines affinités avec les *Gammes*. Le volume *Poèmes* s'ouvre et se ferme sur des

(1) *Poèmes* (1887-1897), 1 vol. in-18, 245 p. Société du *Mercur de France*. Paris, 1897.

poèmes qui ne sont pas sans présenter des analogies. *Le Jeu des Épées* contient même quelques vers écrits en 1887. Les autres poèmes du recueil ne sont pas trop dissemblables de ceux-ci.

Et encore, dans le fait qu'il a délaissé les fastueux décors de légende dont sa jeunesse avait été éprise, il ne faudrait pas voir un reniement de ses premières amours. C'est une amante qu'il quitte pour entrer dans une vie plus simple ; mais il reste qu'il l'a sincèrement aimée, et que sa beauté, encore qu'un peu trop parée, lui sera toujours chère. Il lui arrivera plus tard, dans le cours de sa vie, de se souvenir encore d'elle, de regretter cet amour de sa jeunesse : alors, il évoquera de nouveau les couleurs éclatantes dont sa jeune Muse s'enveloppait et les gemmes qui paraient sa personne. Il sera toujours sensible au charme du symbolisme, au charme de sentir que, sous l'évidence du sens conventionnel, se dissimulent des idées sans doute formidables, « comme toute une théologie secrète s'inscrit aux ornements d'une cathédrale gothique ». Merrill restera toujours un peu le disciple de Mallarmé, de Tennyson et de William Morris.

Le Jeu des Épées se compose de vingt et une pièces dont à peu près la moitié avaient paru : à *l'Ermitage* et au *Mercure de France* (avec un seul poème, ; à *la Wallonie* en 1888 ; à *l'Art* et à *l'Épreuve littéraire*.

Comme ceux des recueils précédents, la plupart de ces poèmes expriment une idée générale chère au poète. Les sujets sont illustrés par des épisodes et mis en scène dans des décors légendaires. Telle est, par exemple, *la Ville moribonde*, une des plus belles pièces de ce groupe :

C'est la Ville malade et lasse comme une mère,
Qui dort d'un lourd sommeil au bord d'un fleuve de mort.
Tant de ses fils, jadis, casqués d'ailes de chimère,
Sont partis, poings crispés à leur bannière éphémère,
Qu'elle a peur, ce soir-ci, des souvenirs du sort (1).

Mêlées aux poèmes dont les thèmes ont déjà servi à l'orchestration des autres volumes, se trouvent deux pièces de circonstance : *Dédicace*, sonnet admirable de sentiment et d'harmonie composé pour le tombeau de son très cher ami d'enfance, Éphraïm Mikhaël (2), « à qui rien ne manquait, sinon la vie, hélas, pour devenir, sans conteste, le plus grand poète de la génération (Fontainas) » ; et un beau poème vibrant de sincérité à *Pucis de Chavannes* ; puis quelques poèmes inspirés de tableaux d'Armand Point, qu'il admirait et aimait, tels que *la Vision d'Eros* et *la Princesse de la*

(1) *Poèmes*, p. 215.

(2) *Le Tombeau d'Éphraïm Mikhaël*, *Mercure de France*, février 1890.

Licorne; enfin, un groupe de poèmes au souffle plus puissant et plus violent qui font songer à quelque inspiration apocalyptique, tels que le *Pardon de Dieu* et le *Chant de Satan*. Ces deux derniers poèmes, avec *Vers Orphiques*, semblent émaner d'une pensée exprimée dans un vers de la *Princesse à la Licorne* :

Et lorsqu'au coin du monde où Jésus vaincra Pan...

En ce vers, sont confrontés d'une façon synthétique les deux éléments qui se croisent et se mêlent à travers le *Jeu des Épées* : l'élément païen et l'élément chrétien. Tantôt ils alternent comme dans *Panique* et le *Chant de Satan*; tantôt un seul domine le poème, tel l'élément chrétien dans le *Retour des Vieillards*. Selon que l'âme du poète vibre d'une passion virile ou que son cœur s'abandonne à une émotion douce, les images prennent une couleur sombre ou un ton de charmante simplicité. C'est ce dernier accent qui caractérise l'évocation de la *Ville moribonde*.

Ses petites maisons s'accroupissent sur la rue,
Pignons penchés, fenêtres closes comme des yeux,
Afin de retenir dans l'ombre soudain accrue
Leurs larmes de lumière (1)...

D'un tout autre ton sont ces vers de *Funérailles* :

Mais l'Archange noir qui veille à l'horloge du destin
Cria ! La couronne chut sur la pourpre, avec le sceptre,
Et l'on vit aux doigts du roi les écailles de la lèpre.

Et quand ses funérailles étonnèrent le matin
De musiques et d'étendards, nul sous le char qui grince
Ne lança de fleurs, sauf un enfant fou, le futur Prince (2).

Si le *Jeu des Épées* présente quelques thèmes nouveaux et un accent plus violent et plus viril que les poèmes antérieurs, la nouveauté réside dans la forme. Dans le *Jeu des Épées*, Merrill essaie le vers libre. On y trouve un sonnet à quatorze syllabes; le *Pardon de Dieu* contient des vers de sept à quinze syllabes, et le *Chant de Satan* un vers de seize (ou dix-sept) syllabes. C'est-à-dire que pour le poète, ce qui constitue un vers ce n'est pas un nombre rituel de syllabes, mais une sorte d'onde rythmique, correspondant au rythme de son émotion personnelle. Il n'est pas encore sûr de sa technique et le vers prend quelquefois une allure un peu hési-

(1) *Poèmes*, p. 216.

(2) *Ibid.*, p. 227.

lante; mais, dans les *Quatre Saisons*, il arrivera à créer un vers nouveau et bien à lui.

Poèmes reçoit une mention très élogieuse dans la *Revue pédagogique*, dans la *Nouvelle Revue parisienne*, et dans la *Trêve Dieu*. Outre l'article de la *Plume*, Maurice Le Blond lui consacre une notice dans la *Revue naturaliste*. Tristan Klingsor en parle dans *l'Ermitage* et Gustave Kahn dans la *Revue Blanche* (1). Mallarmé trouve dans ce livre « un monde d'une abondance dans le délicat et le riche, qui confond tout, elle s'étend à tout simplement et règle tout, aussi bien dans la touche des sentiments que des sonorités »... « *Poèmes* font, déjà et par eux, une œuvre, elle donne cette impression exquise que vous savez, particulièrement d'instinct, d'ensemble et de rêves et de mots qui répondent au secret concret appelé Poésie, puisque vous les sortez, grâce à votre oubli, neufs et trempés d'une originalité vôtre comme par hasard (2). »

Henri Degron le félicite d'arriver au vers libre : « et personne ne pouvait mieux prétendre à cela que toi, car pas de flatterie n'est-ce-pas (?), tu es le seul de la génération de trente ans qui aies manié avec perfection le vers régulier. Là-dessus je suis totalement d'accord avec Pilon et Klingsor (3) ». Charles Guérin, Henri de Régnier, A. Fontainas et d'autres voient dans le volume le premier souffle d'un chant plus simple, dont ils attendent le plein développement dans son prochain volume.

6. PROSE (1887-1897) ET POÈMES EN PROSE. — Les poèmes qui, en 1897, furent réunis en volume ne représentent pas toute l'activité littéraire de Merrill au cours des dix années qui suivirent la publication de ses premiers vers. Outre de nombreux articles et études critiques (qui à eux seuls représentent un labeur considérable; qui révèlent une connaissance étendue de la littérature européenne et américaine et de l'art français, anglais et italien; qui témoignent d'un sens critique judicieux et pénétrant), Merrill s'est essayé au drame, au roman, à la nouvelle, au poème en prose et s'est rompu à maint exercice de traduction.

a) *Théâtre*. — Vers 1890, les symbolistes, nous l'avons vu, ambitionnèrent de s'illustrer au théâtre. A l'époque du Théâtre d'Art, presque tous songèrent à laisser un moment le livre pour la scène. Le rêve immense de Wagner les enivra. Ce grand génie n'avait-il pas voulu créer quelque chose qui dépassât le théâtre proprement dit, la musique, l'art, à savoir : une religion nouvelle ? La représentation théâtrale devient office religieux ; le théâtre, une église.

(1) Pour les dates de ces articles, voir Bibliographie.

(2) Lettre inédite de Stéphane Mallarmé à Stuart Merrill (s. d.).

(3) Lettre inédite de H. Degron à Stuart Merrill (s. d.).

Ce rêve fut aussi celui de Mallarmé. D'ailleurs, pour exercer une maîtrise vraiment souveraine dans le domaine littéraire, n'était-il pas indispensable de prendre possession de la scène ?

En 1893, Merrill prévoit que les « types littéraires du xx^e siècle seront le poème et le drame, car c'est dans ces deux genres que l'idée parée de symboles éternels et universels paraît » (1). Il adore Shakespeare et Wagner. Il admire Oscar Wilde, Ibsen et Maeterlinck. Au moment où ce dernier est arrivé à la grande notoriété, Merrill parle des pièces qu'il est en train de composer lui-même. Déjà, sur la couverture de *Petits Poèmes* (nous l'avons signalé plus haut), il avait annoncé un drame en préparation, *l'Envoyé*, qu'il croit « injouable à l'Odéon ». Merrill en a laissé le scénario et une partie du premier acte. La pièce lyrique qu'il veut faire jouer au Théâtre Antoine, car le décor (dans le genre de Gustave Moreau) est « trop compliqué pour les modestes facilités de l'Odéon », cette pièce est très probablement *l'Expérience du Prince Christian*. Il en a laissé un scénario en cinq actes, et, d'autre part, il existe quatre chapitres de ce qui fut sans doute l'ébauche d'un roman du même titre. Sur les cinq actes esquissés, trois se passent dans le palais du Prince. Au 4^e acte, il indique une « fête au Palais ». Si son intention fut réellement de mettre à la scène une fête aussi fastueuse que celle décrite au premier chapitre du « roman », on serait fondé à en conclure que c'est bien cette pièce-là qu'il voulut faire jouer au Théâtre Antoine « car le décor est trop fastueux pour l'Œuvre » (2).

Si la pièce devait se dérouler sur le plan du roman, comme il est permis de le présumer par le court scénario, on constate que Merrill avait donc l'intention de présenter au public quelques-unes de ses idées sociologiques. Il admirait Ibsen parce qu'il avait osé « opposer une vigoureuse négation aux fausses lois de notre Société » (3). Dans le roman, le prince Christian veut, à l'occasion de son sacre, faire rédiger par son poète-lauréat une proclamation qui fera le bonheur de son peuple. Merrill lance en passant un trait à ceux qui veulent que la poésie « descende au peuple ».

Le poète « l'avait d'abord voulu rimer [la proclamation] selon la formule de l'école du vers impair ; mais le vieux poète-lauréat, après avoir vidé trois vidrecomes de ce vin des Canaries dont le Prince, selon la coutume, lui faisait une flûte à chaque Chandeleur, estima qu'il ne fallait pas prodiguer la langue des dieux à un peuple d'ivrognes et que mieux valait s'en tenir à la plus administrative des proses » (4).

(1) *L'Ermitage*, juin 1893.

(2) Lettre inédite à Ed. Pilon.

(3) *Mercure de France*, janvier 1896.

(4) *L'Expérience du Prince Christian* (roman inédit et inachevé).

Merrill ne perd pas non plus l'occasion de se moquer un peu des souverains. Voici comment le Prince rédige le commencement de sa proclamation :

Nous, Christian I^{er}, par la grâce du hasard Prince Régnant de Rosenburg-Sonnenthal, usant de tous droits et moyens que nous confère notre Omnipotence, avons résolu, pour nous distinguer des monarques du Passé, du Présent et du Futur, de faire... le bonheur de nos fidèles sujets (1).

L'idée centrale qui mène l'intrigue du roman est incorporée dans cette phrase de la proclamation : « ... nous affirmons tout bref, comme résultat de nos méditations et raisonnements, que la cause unique du bonheur et du malheur de l'Humanité, c'est l'Argent!... »

Il a donc conçu l'idée de faire changer de place riches et pauvres — car personne n'est content — et la pièce se termine par le mariage des seuls heureux, les deux jeunes gens qui s'aiment.

Merrill laissa aussi le scénario, sans titre, d'une pièce dont le thème semble l'avoir beaucoup séduit. Une jeune fille, séparée de celui qu'elle aime (par le refus de ses parents), le retrouve après plusieurs années tellement changé qu'elle recule d'horreur à sa vue.

C'est ce même thème qui fut traité dans *la Princesse attend*, où l'amant revient, le visage marqué des « hideuses balafres de mille batailles ». Il les a reçues dans la défense de la bonne cause, et pourtant, la fiancée ne sait « si elle doit aimer ou haïr l'homme pour qui elle a perdu ses années et sa gloire ». (*La Douleur de la Princesse (les Gammes)* et *Nuptial (le Jeu des Épées)* sont des variations sur le même thème.)

Dans le scénario sans titre, le dénouement devient tragique. Le poète, fou d'amour, et désespéré d'avoir perdu sa fiancée, s'est plongé dans une débauche qui a imprimé sur son beau visage « les stigmates du vice ». Quand il la retrouve après une longue absence, elle ne le voit d'abord que dans un demi-jour ; mais lui, décidé à tenter l'épreuve, se met en pleine lumière ; un revolver est dans sa main. Frappée d'horreur à la vue de ce visage effroyable, la jeune fille pousse un cri. Un coup de revolver part. Le poète est mort.

Merrill a voulu écrire pour le théâtre une adaptation du célèbre *Beau Brummell*. Un manuscrit inachevé est l'ébauche d'une pièce en anglais de ce nom. Il est tout naturel que ce sujet du dandysme ait séduit Merrill, non seulement en raison de son admiration pour Baudelaire et pour Wilde, mais parce que tout dandysme est une protestation contre ce que Merrill

(1) *Op. cit.*

haïssait le plus : les préjugés aveugles, tout pharisaïsme tyrannique et le vil code bourgeois qui empêche le plein développement de l'individu.

b) *Roman*. — On l'a vu, Merrill fut très sensible aux courants de pensées qui circulaient dans les milieux qu'il fréquentait. En 1892, on lit au *Mercure de France*, cette phrase qui indique une des tendances littéraires de l'époque : « Notre Seigneur Jésus-Christ est à la mode... »

Ce souffle passa sur Merrill. On trouvera, dans ceux de ses papiers qui doivent dater de cette époque, une esquisse de *l'Enseignement moral de Jésus*, une feuille où est résumé le merveilleux dans la vie de Jésus ; il fait l'ébauche d'un roman (ou est-ce une série de poèmes en prose où de contes ?), tout inspiré par la vie et l'exemple du Christ ; il commence un roman qu'il appelle un *Messie* ; il écrit de beaux vers qui commencent :

O mon frère Jésus-Christ ;

et un poème en prose, sans titre, qu'on pourrait appeler *Crucifixion*. Il étudie l'évolution de la pensée chrétienne ; il se documente pour écrire une vie de saint François d'Assise ; il se plonge dans le *Port Royal* de Sainte-Beuve.

La scène de son *Messie* (1897) se passe au xx^e siècle. C'est la même triste et merveilleuse naissance dans une écurie par une froide nuit d'hiver. Merrill raconte la scène dans une belle prose rythmée très travaillée par endroits et pleine de pittoresque avec un accent de réalité.

Quant à l'homme, il veillait debout, comptant les heures qui tombaient désespérément lentes de l'horloge d'une lointaine église. Vers 11 heures, il ouvrit sournoisement la porte. Il neigeait à flocons drus. Les champs commençaient à pâlir sous la spectrale tombée, où parfois un vent léger tourbillonnait. Les vitres de l'auberge projetaient toujours leurs lueurs roses sur la route et l'homme humait goulûment l'odeur chaude des fritures qui s'échappait des soupentes de la cuisine (1).

Cet Enfant Divin vient sur terre pour défendre les pauvres contre les puissants, pour leur faire rendre justice et leur procurer à tous « en ces temps prochains », « une suffisance de blé et de raisins ».

Le même souci de justice, la même pitié infinie pour les pauvres et les souffrants inspira son très beau poème inachevé : *O mon frère Jésus-Christ*, dont on aura l'occasion de parler plus loin.

Dans la version « roman » de *l'Expérience du Prince Christian*, l'épisode le plus détaillé est celui du sacre. La partie descriptive étale la pompe et le

(1) Manuscrit inachevé.

pittoresque de la Renaissance. D'abord, longue file de seigneurs richement vêtus et de dignitaires de la cour ; puis, le soir venu, fête sur les places publiques ; « les fontaines se mettent soudain à vomir du vin, les râcleurs de crincrin et les souffleurs de musette se juchent sur des tonneaux enguirlandés de vigne » : enluminures savoureuses et hautes en couleur qui font songer à certaines scènes des romans d'Élémir Bourges, notamment à celle de la fête du *Crépuscule des Dieux*. Ce début de roman est plein de sarcasmes, de traits satiriques : « L'armée composée de cinquante soldats et de cinquante et un officiers de tout grade ». A une scène de haute bouffonnerie, succède bientôt une scène d'émouvant lyrisme.

Parmi les compositions demeurées inachevées que laissa Merrill, se trouve un manuscrit qui porte le titre de *Geneviève* (fragments d'une nouvelle à paraître.) C'est un morceau qui paraît avoir été remanié à plusieurs reprises et semble loin d'être terminé. Neuf chapitres cependant sont complets. On assiste à la naissance et à la prime jeunesse de cette enfant « pieuse comme une mourante ». Elle est élevée par sa tante dans la solitude du vieux manoir entouré d'un beau jardin. Là, la tante nourrit son imagination « de contes et légendes dont Geneviève se refusa toujours à reconnaître la futilité ». C'est dans la Vie des Saints qu'on cherche pour elle des exemples de noble conduite.

Comme saint François, elle aimait par un matin clair, où l'herbe se rebrousse, sous la brise, à prêcher, à voix murmurante, aux petits oiseaux dont le rude volètement froissait ses mains tendues de miettes. D'autres fois, à l'exemple de sainte Thérèse, elle s'appliquait, inspirée par des rêves où elle s'était sentie flotter en l'air, à s'affranchir des lois de la gravité. Et, très naïvement, les bras tendus vers le soleil, elle croyait se sentir, après de longues aspirations, devenue plus légère.

Elle se laissait aussi aller à des imaginations que les plus gentils poètes lui auraient certes enviées (1).

Le décor où se déroule cette vie de sainte est conforme à l'idéal esthétique de son auteur. Tout y est douceur : « l'enchantement de mortelles mélodies », le « tintement mélancoliquement monotone d'un jet d'eau, la vue des fleurs pompeuses du jardin », « le feuillage qui susurrail si joyeusement », les accords de la harpe au crépuscule. L'intérieur de la maison est un peu surchargé d'ornements ; l'encombrement du « salon blanc et or », nuit un peu à la simple beauté des verreries de Venise et des « blanches reliures florentines à rinceaux d'argent ». Là se trouvent, entre deux candélabres, quelque pendule incrustée de cuivre et d'écaille, une double rangée de chaises dorées à dos en forme de lyre, des portraits d'ancêtres qui assom-

(1) Manuscrit inachevé.

brissent les murs, « des fauteuils à ramages assourdis, des cabinets de Boule où s'étagent, charmantes reliques d'anciens usages, des éventails de Campin à sujets pastoraux, des tabatières d'émail marquées du blason de la famille et des miniatures d'aïeules qui furent jeunes et belles ». Mais parmi toutes ces choses anciennes se montre l'âme simple et pure de celle qui devait peut-être devenir la sainte patronne de Paris. On se rend compte, après la lecture de *Geneviève*, du chemin parcouru par l'écrivain depuis ses premiers essais comme romancier.

c) *Divers*. — Merrill publia dans la *Wallonie*, en 1888, ses *Feuilletés d'un vieux cahier* qui contiennent le germe de son *Credo* (et composés en partie des *Notes des Heures*, déjà parues au *Scopin*) : « Poètes, savants, prêtres, nous traversons la vie dans la posture des adorateurs, les mains et les lèvres levées vers le triple idéal du Beau, du Vrai, et du Bien ».

L'année suivante il publia dans la même revue des « croquis de carnet » un peu dans le genre des *Notes de Voyage* qu'il écrira en 1902.

Le trait caractéristique de ces esquisses, ce sont les qualités picturales de l'écriture : tableaux pleins de couleur d'un coucher de soleil à Newport ; deux eaux-fortes de New-York avec ses tours, ses cheminées d'usine, et, « dans l'obscurité violette, la charpente de l'*elevated railroad* (1) » ; trois jolies peintures modernes, remarquables par le coloris et le mouvement : *Veille dame*, *Jeune fille au piano*, et *Au Jardin*.

Le conte ne cessa jamais de tenter Merrill. Il publia ses premiers essais de nouvelles en 1884 et 1885 (cf. chap. I), et plus tard, en 1911, il revint encore à ce genre quand *La Route* parut dans *Vers et Prose*. Le dernier conte a toute la beauté du poème en prose, et c'est ainsi que j'aime le nommer. C'est un poème symbolique qui représente la marche de l'homme vers sa destinée. Le décor est réel sans être historique. Au début, on respire toute l'atmosphère du Moyen Age ; vers la fin, on se trouve emporté par le tourbillon de la vie mouvementée du xx^e siècle. Dans ce décor se meut, sans souci de l'espace ni du temps, le drame éternel de l'humanité. De loin, la Jeunesse contemple la vie qui circule dans la « mystérieuse vallée et la route qui mène de l'ignoré à l'inconnu ». C'est cette route qu'elle voudrait à son tour aller suivre, ne sachant pas que « le rêve est plus réel que l'action, et que celui qui regarde passer est plus sage que ceux qui passent ». Enfin, malgré les conseils de la vieillesse, l'adolescent va rejoindre ceux qui suivent la route vers le soleil. Mais, à son tour, il devient vieux et, voulant retourner au pays de sa jeunesse, il paie ce désir de sa vie.

(1) *Paysages et Portraits* (croquis de Carnet) ; la *Wallonie*, 31 juillet 1899.

Ainsi meurent ceux qui ont voulu suivre le soleil et n'ont pas osé le poursuivre par delà les obstacles. Cet homme aurait pu vivre dans cette solitude alpestre, le rêve et la méditation, et ses années auraient dépassé les miennes. Mais il voulut partir. Malheur à ceux qui partent et s'en repentent ! Quand on est parti, il ne faut jamais regarder en arrière, ni effacer ses traces dans la poudre ou la boue des routes, ni regretter les jours qui sont à jamais enfuis (1).

Le veillard prononce d'autres paroles mystérieuses, puis se relève et disparaît dans les ténèbres. C'est un poème dans le genre de ceux de Mikhael que Merrill traduisit pour son volume *Pastels in Prose*. Il est de toute beauté et mériterait de prendre sa place parmi les œuvres connues du poète.

d) *Poèmes en prose*. — En 1893, Merrill définit ainsi le poème tel qu'il le voudrait :

Il est plusieurs façons de comprendre le poème ... je voudrais pour ma part qu'il fût d'un rythme très sensible avec rappels, refrains et multiples allitérations : quelque chose d'ondoyant et de divers comme la poésie des Hébreux. Et les sujets, je les voudrais choisis parmi les plus propices aux pompes de la couleur et de la musique. A mon gré, le poème en prose, plus libre que le vers lyrique, moins asservi que le discours logique, troublerait par un certain charme épique, hésitant sans cesse entre la règle et la liberté (2).

De bonne heure, Merrill avait été séduit par le poème en prose. *La Princesse qui attend* (3), publiée à la Wallonie en 1887, répond très exactement à la définition qu'il en donne. La publication de *Pastels in Prose* et son projet, signalé plus haut (p. 84) de publier un volume de poèmes en prose intitulé *Merveilles* (4), indiquent bien sa prédilection pour ce genre.

Outre les poèmes destinés à entrer dans la composition de ce volume, Merrill laissa quelques poèmes en prose inachevés ou inédits, qui semblent dater de la même époque : *La Nef mystérieuse*, le *Dialogue sans fin*, *C'est dans la fabuleuse Ile de Thulé*.

L'inspiration de tous ces morceaux ne diffère guère de celle des poèmes

(1) *Conte* : *La Route, Vers et Prose*, mars 1911.

(2) *L'Ermitage*, novembre 1893.

(3) *Prose et Vers*, p. 58 (aussi *Hécatombes*, p. 58 ; *Les Noyées*, p. 57).

(4) Il est probable que *Merveilles* devait se composer des poèmes suivants : *Merveilles* [proprement dits] : *Extase, Apocalypse* (*Prose et Vers*, p. 61, 65, 1892) ; [devaient y être joints] : *le Roi fou* : (*Prose et Vers*, p. 58) ; *les Noyées* (*Prose et Vers*, p. 57) ; *Réverie sur l'amour* (*Ermitage*, 1893) ; *Drame* (*La Wallonie*, 1892) ; *La Princesse qui attend* (*Prose et Vers*, p. 50) ; *Allégorie* (*La Wallonie*, 1887) ; *Le Pays des fleuves de sang* (*L'Ermitage*, 1891) ; *Trois poèmes en prose* : *le Jour des Jours, le Roi pleure, Ma Douleur* (*Prose et Vers*, p. 51-53), 1905 ; *Conte, la Route* (*Vers et Prose*, 1911), et *Petits poèmes d'amour* (*Prose et Vers*, p. 78-83), 1910.

de la même période et les mêmes thèmes s'y retrouvent. Des couleurs admirables, qui rappellent encore les tableaux de Gustave Moreau et Rossetti, contribuent à mettre en relief le décor légendaire, et une musique, tantôt très douce, berce les amoureuses princesses, tantôt éclatante, annonce les affaires de la bataille contre le Barbare. Ce sont tous des poèmes symboliques ou allégoriques.

Merveilles, Extase et Apocalypse sont de la même inspiration apocalyptique que le *Pardon de Dieu* et le *Chant de Satan* dans le *Jeu des Épées*. *Apocalypse* respire un vigoureux souffle prophétique qui rappelle le *A Dream of John Ball* de William Morris :

« Déjà le fleuve qui coule de l'Est charrie en ses flots, qu'empourpra jadis le sang de tant de multitudes chantant vengeance et victoire, des cadavres d'hommes verts dont les yeux, ayant lu là-bas le secret des destinées, se réversent à jamais d'épouvante (1). »

Le Roi fou associe à des visions de féerie un ton pathétique qui rappelle Shakespeare. Avec beaucoup d'adresse, le poète a su envelopper des éléments matériels (couleurs, métaux, fleurs et étoffes) dans une atmosphère impalpable de songes peuplés de fantômes. Dans le domaine où la vie devrait éclater, il n'y a que rêve, folie et mort. Là où la nature devrait fleurir, on n'aperçoit que glace, neige, froides statues de marbre. Toute cette désolation est éclairée par le flamboiement des gemmes et les couleurs éblouissantes de fleurs chimériques.

L'élan vers l'idéal jamais atteint (thème développé dans *Rêverie sur l'amour*, *Allégorie*, *le Pays des fleuves de sang*, *la Nef mystérieuse*), la victoire de la chair et le prix qu'elle réclame (sujet repris dans *les Noyées* et *Drame*), rappellent quelques poèmes des *Gammes* et surtout des *Fastes*. La Princesse des *Noyées*, « impassible sous le poids des joyaux d'Asie et d'Afrique qui furent le tribut de sa redoutable beauté », est certes la sœur de cette *Idole* au regard dur, parée d'ors et de pierreries qu'« aucun amour n'émeut ».

La Nef mystérieuse « nef des anciennes légendes » est une adaptation originale d'un symbole très aimé de Tennyson et qui fait songer à la barque mystérieuse de sa *Mort d'Arthur*. Dans le poème de Tennyson, la venue de la barque suit la scène où Sir Bedivere lance dans l'eau du lac l'épée du roi Arthur. Les figures centrales de la barque mystique sont trois reines aux couronnes d'or.

And on a sudden lo! the level lake,
And the long glories of the winter moon,
Then saw they how there hove a dusky barge:

(1) *Prose et Vers*, p. 64.

Dark as a funeral scarf from stem to stern
Beneath them (4) !.....

Le poème de Merrill, par la beauté de ses proportions, de ses images, de son rythme et de ses symboles, mériterait d'être imprimé ici en entier. Il vaut par son ensemble : un extrait en donnerait une idée inexacte.

Le Dialogue sans fin, pièce très travaillée et inachevée, est un poème à thème confidentiel qui révèle le fond du cœur du poète et nous montre d'une façon définitive quel est pour lui le vrai trésor, le trésor qui lui fera désormais oublier les princesses de féerie, les îles de Thulé et tout le passé légendaire.

Il est difficile de comprendre pourquoi Merrill n'a laissé, — des romans, drames et nouvelles qu'il avait projetés, — que des scénarios inachevés, des esquisses ou des titres. Peut-on l'expliquer en disant qu'il avait, comme Baudelaire, l'imagination plus en profondeur qu'en étendue ? A-t-il été paralysé parfois par ce souci maladif de la perfection formelle qui le hantait dans sa composition poétique ? Toujours est-il que, de son vivant, nulle prose de lui ne fut publiée en volume et qu'il ne fit paraître dans les revues que quelques poèmes en prose, des portraits littéraires, des articles critiques et des souvenirs du symbolisme.

— (1) A. Lord Tennyson, *Mort d'Arthur*.

« Et, soudain, voilà ! — le lac uni

Et l'ample lumière glorieuse de la lune d'hiver.

Alors ils virent que s'avavançait une barque sombre

Sombre comme des voiles de deuil depuis la poupe jusqu'à la proue,

Au-dessous d'eux ».

CHAPITRE V

DERNIÈRE ÉTAPE DE L'ÉVOLUTION VERS LA SIMPLICITÉ

« L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même. »

VERLAINE.

1. LES ANNÉES 1898-1900. — « Là-bas dans le joli village de Marlotte qu'encadre, domaine de rêve et de mystère, la forêt de Fontainebleau », une maison blanche, dans la petite rue silencieuse aux murs tapissés d'un rideau de lierre, abrita longtemps les veillées studieuses du poète des *Quatre Saisons*.

Deux ans avant la publication de *Poèmes*, Merrill avait trouvé cette délicieuse retraite. C'est là que, loin des distractions de la grande ville, il goûta pleinement le bonheur enfin trouvé. Le bonheur, la nature, voilà les sources d'inspirations de son nouveau recueil. Déjà, en 1895, il parle d'un livre qui sera « tout simplement l'année que j'ai passée à Montigny, l'année la plus heureuse de ma vie ». Mais Marlotte succède à Montigny, et cette première année de bonheur est suivie de jours non moins heureux. Cette expérience du bonheur ouvrit à Merrill de nouveaux horizons. A cette douce lumière, il interpréta mieux la vie. Elle prit pour lui un sens plus profond, plus vaste, et c'est ce sens qui donnera désormais à son chant un accent particulier.

Merrill publia les *Quatre Saisons* en 1900, époque où, selon lui-même, « les symbolistes célèbrent dans leurs poèmes la nature et l'humanité » ; mais, ajoute-t-il, « ils n'ont pas cessé d'être strictement fidèles aux principes mêmes de leur école ». Merrill resta fidèle à cette école même aux jours où les schismes apparurent. Le désaveu de Moréas ne fut que le signal d'une réaction contre le symbolisme. Les chefs de cette école sont en lutte avec les chefs de l'école naturiste (1), qui traitent leurs aînés sans aucun ménagement. Les Parnassiens même n'acceptent pas leur soi-disant défaite, mais

(1) Saint-Georges de Bouhélier, Maurice Le Blond et Eugène Montfort.

veulent, Mendès en tête, enterrer le symbolisme déjà « suranné et vieillissant ». Le grand public, qui, un moment, a témoigné aux symbolistes un intérêt de curiosité, se passionne actuellement pour les espoirs que semble impliquer une œuvre dramatique unanimement regardée comme un événement littéraire marquant. C'est *Cyrano de Bergerac* (1). La nouvelle génération qui se lève est éprise de sports et de vie agissante. Le cinéma fait son apparition. On se passionne pour la boxe et les courses d'automobiles. « En 1900, dit M. E. Raynaud, le bruit des flonflons couvre la voix des poètes. Le vent souffle aux réjouissances. Le siècle se meurt. On l'enterre au fracas des pétards et des musiques de cette foire mondiale qu'est l'Exposition Universelle (2) ».

Le tableau que fait M. Raynaud de cette fin de siècle est des plus lugubres.

La France se relève assez meurtrie de l'affaire Dreyfus. Merrill ne désespère jamais de la France. Il croit fermement à sa renaissance. Au contraire, il est persuadé que les autres pays de l'Europe sont morts ou endormis.

En dépit de toutes les circonstances qui paraissaient reléguer la poésie pure au second plan, on aurait tort, semble-t-il, d'en conclure que nulle oreille n'écoutât plus la voix des Muses. On n'a qu'à feuilleter des revues telles le *Mercur de France*, l'*Ermitage*, la *Plume*, la *Vogue*, pour être certain que, si le gros public « trouve au cirque la pâture intellectuelle » qu'il préfère, il reste quand même une élite assez nombreuse pour s'intéresser à la poésie pure.

Les symbolistes ne sont nullement tombés dans l'oubli. En 1898, paraît le deuxième livre des *Masques*; en 1900, Vance Thompson publie ses *French Portraits*, et Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, tandis que Henri de Régnier fait aux États-Unis une tournée de conférences. Il y charme le public américain et lui rappelle que, parmi les poètes français contemporains, il peut être fier de compter deux de ses compatriotes. Les journaux de Boston et de New-York consacrèrent de longs articles à ces conférences qui, dans les cercles littéraires de toutes les villes où passa M. de Régnier, durent éveiller un nouvel intérêt pour les symbolistes français. On en a si peu perdu le souvenir à Boston, qu'aujourd'hui encore on cite des vers symbolistes lus par M. de Régnier en 1900. Merrill prit plaisir à envoyer quelques-uns de ces journaux au beau-père du conférencier, qui lui écrivit pour le remercier :

Mon Cher Poète,

Que vous êtes aimable de m'avoir envoyé ces journaux ! Bien qu'elle y soit défigurée, j'ai eu plaisir à y voir l'ombre du charmant visage de ma fille et je

(1) Première de *Cyrano*, 1898.

(2) Raynaud, *La Méléé symboliste* (vol. II, p. 174).

me suis dit que les lecteurs de ces périodiques auraient, en voyant M^{me} de Régnier, une bien agréable surprise. Nous avons de bonnes nouvelles de Boston où ils ont été si bien accueillis, trop bien même, car tant de fêtes les fatiguent. Ils doivent être à présent à New-York (1).

Merrill continue de s'intéresser activement aux revues symbolistes. *L'Ermitage* prospère. Il se revêt d'une nouvelle couverture et change de format en 1898. Merrill paraît dans l'*Almanach des Poètes* de cette année. Il se joint à Tristan Klingsor et à Henri Degron pour ressusciter l'*Ibis* de jadis. Une lettre de Klingsor lui dévoile le projet auquel Merrill prêta son secours : « Je vais, du reste, proposer de changer le titre d'*Ibis* contre celui de *la Vogue* et tâcher de faire composer la revue de façon à aller au public (2). »

Merrill est resté depuis 1898 le collaborateur assidu de *la Plume*. En 1900, M. Karl Boès (3) prend la direction de cette revue et Merrill est chargé de la critique des poèmes. C'est alors qu'on institua les soirées poétiques de *la Plume* où Lucien Vallée conçut le projet d'associer la foule à la production de l'art.

Ainsi, Merrill continue de fréquenter les milieux symbolistes, de prendre part aux activités qui enthousiasment tout esprit éveillé, de tenir la plume du critique aussi bien que la lyre du poète. Il garde, durant ces années qui voient la naissance des *Quatre Saisons*, son appartement quai Bourbon, ce qui lui permet de se replonger de temps en temps dans cette vie parisienne qui l'attire en même temps qu'elle l'exécède. Son cœur, en tout cas, demeure à la lisière de la forêt de Fontainebleau.

* * *

« Sa grande âme se penchait déjà sur les joies et les douleurs de la vie. »

MERRILL.

2. LES QUATRE SAISONS (1900).

(Marlotte, avril 1897)

Toi donc, ami lecteur, qui est las du tumulte des grandes villes où les soirs s'épandent sur des désespoirs sans cesse renaissants et où les aubes se lèvent sur des espoirs toujours mourants, toi qui aspires au calme de la lointaine

(1) Lettre inédite de J.-M. de Heredia, Paris, 19 mars 1900.

(2) Lettre inédite de Tristan Klingsor, 6 novembre 1898.

(3) Léon Deschamps, directeur de *la Plume* depuis la naissance de cette revue, meurt en 1899.

contrée où la maison natale au toit de chaume abrite, à la lisière des blés, cent nids de pépianthes hironnelles, ô toi qui voudrais te reposer un peu sur cette terre, parmi ses herbes, ses parfums et ses fleurs, avant de te résigner au repos éternel... ô toi mon frère en douleur, ouvre ce petit livre qui est comme l'herbier des prés, des champs et des bois si peu connus de notre triste nostalgie, et le poète modeste et fier que je célèbre sera heureux si tu peux dire, en le fermant, que tu as senti après lui le désir de sourire et de pleurer bien simplement, comme un homme (1).

C'est ainsi que Merrill termine sa préface aux *Trianons* de Henri Degron. Aurait-il pu écrire pour *les Quatre Saisons* une introduction plus charmante et plus juste ? Revenu de la contrée, où, revêtu d'une armure féodale, il courait à l'aventure avec ses frères en poésie, « sur les grandes routes de la Légende », il apprit enfin lui-même l'art sacré de chanter sa peine ou sa joie selon le rythme éternel de la Nature.

Reviens, ô toi, des cavalcades et des batailles,
Et laisse choir tes étendards en loques dans le crépuscule :
Tu es las, ce soir, de la guerre et de ses représailles
Et de la hache du bourreau que le sang des pauvres macule.

Reviens à la petite maison blanche au fond de la vallée
Dont la cheminée fume vers le ciel plein de cloches.
Écoute : l'amante est là qui chante dans la vèprée
En puisant l'eau lustrale à la fontaine proche.

(Conseil d'Amour) (2).

« J'ai trente-cinq ans, écrit-il en 1898. L'âge des tâtonnements est fini, et j'ai le ferme espoir de laisser, si je vis jusqu'à cinquante ans, quelques livres qui auront fait du bien. Voilà bien de l'ambition ! mais il faut en avoir et de la plus haute (3). »

Ceux qui ont lu *les Quatre Saisons* avoueront que les vers de ce recueil sont la réalisation de cette ambition. Là s'arrêtent les essais décousus du poète des *Gammes*. En pleine possession de lui-même, il trouve la formule exacte de son talent. Libéré de toute contrainte imposée par les théories, il reprend le chant lyrique qu'on percevait, çà et là, dans les *Petits Poèmes*. Son âme a trouvé ce qu'elle cherchait obscurément ; elle s'est épanouie et elle entonne un hymne. Jamais il ne se montra plus complet que dans ce recueil. Le verbe du poète s'y rythme à l'unisson du cœur de l'homme.

Les Quatre Saisons sont dédiées à Francis Vielé-Griffin, son compatriote

(1) *Prose et Vers*, p. 249.

(2) *Les Quatre Saisons*, p. 11.

(3) Lettre inédite à Edmond Pilon, 1898.

et ami, dont Merrill se rapproche, dans ce recueil, par son amour de la campagne, son optimisme et sa pensée panthéiste (1). Le volume se compose de soixante-trois poèmes qui, en longueur, varient de quatorze à deux cent trente vers. Ils sont, comme le titre l'indique, disposés en quatre groupes de longueur sensiblement égale : *le Printemps* et *l'Été*, où le poète écoute le conseil d'amour et toute la joie de la nature ; *l'Automne*, où l'appel du dehors se fait de plus en plus persistant ; *l'Hiver*, tout septentrional, comme un rappel du pays de neige qui l'avait vu naître. Ici « l'appel » est devenu si pressant que le poète, entendant « les poings » qui frappent à sa porte, se munit de son bâton pour suivre « Celui » qui « vêtu de blanc » le mènera vers la grande tâche de rédemption.

Beaucoup de ces vers avaient déjà, depuis 1895, paru au *Mercure de France*, à *l'Ermitage*, à *la Vogue* et quelques-uns dans la *Revue des Revues*, la *Plume*, le *Livre des Légendes*, et l'*Almanach des Poètes*.

On est frappé, en lisant *les Quatre Saisons*, de l'extraordinaire contraste qui existe entre ce deuxième recueil et l'ensemble du volume *Poèmes*. A première vue, tout semble changé : décor, sentiments, inspiration, images, matière poétique : on ne peut rien concevoir de plus antithétique. Il y a une double raison à cette profonde transformation : 1° la découverte et la jouissance complète du bonheur ; 2° la volonté de chanter, sans se voiler de symboles obscurs, non seulement ses propres joies et ses peines, mais les joies et les souffrances de toute l'humanité.

Dans ce recueil, Merrill devient spontané comme « une brise dans les branches, un parfum dans le jardin, une chanson dans la fête ». Renonçant à toute inspiration livresque, il s'abandonne à chanter les émotions de son propre cœur, l'âme universelle de la nature, le drame éternel de l'humanité. C'est une nature qui ne saurait vivre pleinement sans l'amour, j'entends le vrai, le profond, le tout puissant sentiment, dont peu d'âmes sont capables : ce sentiment que chantent les plus beaux vers de poésie en langue anglaise :

« *Though I speak with the tongues of men and of angels and have not Love, I am become as sounding brass or a tinkling cymbal* (2). » Pour celui dont l'âme est assez profonde pour posséder cette émotion, elle est la clef capable d'ouvrir tout un monde qui dormait jusque-là dans son subconscient. Avant cette révélation, Merrill avait été ému par la beauté ; maintenant il a le sentiment d'en être une partie. Tout dans la Nature

(1) Stuart Merrill, *les Quatre Saisons*, poèmes. Paris, Soc. du *Mercure de France*, 1900, 210 p., in-18, tiré de 1 000 à 1 500 exemplaires.

(2) « Quand je parlerais toutes les langues des hommes, et même des anges, si je n'ai pas l'Amour, je suis comme l'airain qui résonne, ou comme la cymbale retentissante ». I. Corinthiens, XIII, 1.



LA PETITE MAISON « AU FOND DE LA VALLÉE ».

prend pour lui un sens nouveau : une lumière, une forme, une couleur transformées par le rayon divin dont son cœur l'illumine. Jadis, il savait bien que, dans toute la terre, il y avait d'autres hommes qui souffraient, et il compatissait à leur souffrance; maintenant il se sent leur frère. Leur sang coule dans ses propres veines et leur douleur devient sa douleur, leur angoisse, son angoisse. Heureux lui-même, il ne peut souffrir que toute l'humanité ne connaisse pas aussi ce présent divin. Cet immense flot d'amour qui semble couler de l'Infini dans son cœur d'homme fait l'émouvante beauté de ces poèmes.

Au milieu du décor simple de ce beau pays à la lisière de la forêt de Fontainebleau, Merrill fait à la France l'offrande de ses chansons dont les principales inspirations sont : la nature bienveillante; une préoccupation sociale et humanitaire angoissée; les grands thèmes lyriques de l'Amour et de la Mort; enfin, les simples chansons populaires qui le touchaient tant.

Notre mère la France, acceptez cette offrande :

Notre amour du pauvre, notre haine du tyran,

Et pour mieux vous chanter, les rondes de nos enfants.

(Offrande) (1).

Si Merrill s'est laissé gagner par la douce beauté de cette contrée, par la vie simple et tranquille de la campagne, c'est certes parce que le bonheur les lui a fait voir sous une lumière nouvelle. Mais un des aînés, grand poète, amoureux de la nature, lui a donné la main pour le guider dans ces chemins inexplorés. C'est Gérard de Nerval. Merrill n'est pas le seul poète de son époque qui lui doive d'avoir, sinon éveillé, du moins vivifié le sentiment de la nature et des paysages. Depuis Jean-Jacques Rousseau, personne n'a su comme Nerval en évoquer tout le doux charme. Ce charme fut si sensible à Merrill qu'il parcourut à pied la vallée de Chevreuse, avec *Sylvie* comme guide, suivant pas à pas les traces du maître aimé. Il ne se borna pas à cette seule promenade, mais fit avec Paul Fort des randonnées sur « la côté de la fraîche et verdoyante Normandie : dans l'Esterel qui fleurit le thym, la lavande et le romarin, et surtout au doux pays qu'arrose le Loing, sur la lisière de la forêt de Fontainebleau, à Bourron, à Montigny, à Marlotte (2) ».

A quelques exceptions près, le décor de tous ces poèmes est « la petite

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 10.

(2) Ces paroles ont été prêtées à Merrill comme ayant été prononcées par lui à un banquet donné en l'honneur de Paul Fort. La vérité est que Merrill, souffrant, n'assista pas à ce banquet. Nous savons que ces paroles ne sont pas de lui par une lettre qu'il a adressée à André Fontainas et qui est citée à la page 174.

maison blanche au fond de la vallée » et la douce contrée, plaine et forêt, où elle se blottit comme un nid dans la verdure et les fleurs.

« Que veulent donc me dire la terre, l'air et l'onde ? » demande le poète. Ils lui apprennent la bonne leçon saine d'une vie simple, bénie par l'amour et le travail quotidien :

Retournons donc, simples enfants des cieux,
A la tâche sacrée de chaque jour,
Toi pétrisseuse du pain quotidien
Pour la faim mendiante du prochain,
Moi chanteur des paroles d'amour
Qui font éclore des fleurs bleues du Bien.

(*La Maison aux Anges*) (1).

Il n'est point de besogne si humble qu'elle ne mérite le chant de celui qui en a appris la profonde signification :

La mère étend des linges dans la cour
En chantant une chanson d'amour,
Le père bêche, les poings durs, au jardin,
En souriant aux clairs lendemains.

(*Plein air*) (2).

Il n'est pas de bête si dédaignée que le poète ne voie sa beauté et sa place dans l'immense œuvre de l'univers :

La porte s'est ouverte sans bruit sur le jardin
Où l'on entend, de corolle à corolle, bruire les abeilles
Comme des âmes butinant le miel béni du Bien.

(*Le Repas*) (3).

Il évoque successivement le marché, la lessive, la charrue, les fleurs, les abeilles, les oiseaux, la pluie, le beau temps, tous les doux animaux qui font leur part pour planter la bonne graine, moissonner le blé, donner le lait aux enfants et la laine aux fileuses ; — « les bœufs penchés de front » revenant « vers l'écurie où fument la litière et l'haleine »

Des chevaux déjà rentrés des travaux de la plaine.

(*Le Retour nocturne*) (4).

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 51.

(2) *Ibid.*, p. 31.

(3) *Ibid.*, p. 56.

(4) *Ibid.*, p. 163.

Voici que les rayons vont s'éteindre sur la plaine,
Et les bœufs bruns rentrer lourdement des sillons.
C'est l'heure où, parmi les chants des rossignols et des grillons,
La Terre semble vouloir geindre comme une mère pleine.

(Le Soir) (1).

Cette terre est, en effet, une mère, et, pour Merrill, la nature où se déroule la vie des hommes, simples et sages, est le plus souvent bienveillante. Il n'y voit pas, comme les grands romantiques, le reflet de ses propres états d'âme. Ce n'est pas elle qui suit et reflète sa pensée, ses émotions. Il s'en sent plutôt entouré, imprégné. Il en devient une partie :

O....

Refleurir, âme et chair, dans les tiges que fait trembler la sève !

(Renouveau) (2).

Il se laisse bercer par ces « *moods* » changeants. Quand son cœur est tourmenté, il ne cherche pas dans la nature des accents pathétiques qui soient à l'unisson de son angoisse ; il écoute simplement sa voix douce et calmante. Même la tempête bercera, « comme une douce nourrice », sa couche, où :

C'est à peine si j'ai su que tu ravageais la plaine.

(La Tempête) (3).

Il cherche dans la nature non une excitation pour ses sens et une source d'impressions, mais le repos, la paix, la joie et « l'oubli de la vieille amertume » : C'est ici la maison de douce solitude, et dehors, dans la campagne

C'est la paix,
C'est toute la paix lente et blanche de ce matin d'automne,
Parmi les clochers qui sonnent
Sur la forêt.

Oh ! cette paix où j'entends battre le cœur [de Dieu !

(Éveil) (4).

Il se rappelle avoir tenté de trouver Dieu par un autre chemin :

Pour avoir voulu, ô mon âme affolée,
Monter vers Dieu par l'arc-en-ciel,
Tu pleures au fond de la vallée...

(Exhortation) (5).

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 94.

(2) *Ibid.*, p. 25.

(3) *Ibid.*, p. 39.

(4) *Ibid.*, p. 64.

(5) *Ibid.*, p. 192.

La route vers Dieu est celle de la vie humble, de la tâche quotidienne, du devoir de tous les jours. C'est par ce chemin qu'il espère atteindre la régénération spirituelle. La paix et le bonheur enfin conquis ne lui font d'ailleurs pas oublier que chacun a son rôle à jouer dans le siècle, au milieu du triste drame de l'humanité. Et le poète est alors déchiré entre son envie de rester dans la paix de cette bienfaisante nature qui a guéri ses blessures, et le désir de répondre à ce cri de détresse qui se lève de « la ville aux mille bagnes » :

O mon Dieu, je m'agenouille au coin du feu,
Et j'ose vous demander où est mon vrai devoir :
Est-ce ici dans la joie de votre création, ô Dieu,
Ou là-bas dans la ville où le soleil est noir ?

(Doute) (1).

Cette haine de la ville, Merrill la partage avec Verhaeren qui en a senti tout le charme pernicieux et l'attrayante horreur :

Ces villes !
Le sens de la jeunesse y est fané ;
Ces villes !
Le sens de l'héroïsme y est miné ;
Ces villes !
Le sens de la justice en est banni comme inutile
O ces villes ! ces villes !

(Les Aubes.)

Le poète acceptera cet aspostolat, il fera le sacrifice de sa paix, de son bonheur, même celui de son amour :

Peut-être, ô sœur, quand l'ombre aura passé le seuil,
Nous faudra-t-il porter parmi la foule en deuil
Notre trésor d'amour à la mauvaise Ville,
Qui hait Dieu, malgré Christ et son doux évangile.

(L'Appel dans le jardin) (2).

L'espoir en l'esprit régénérateur du Christ est lié à la conviction que l'humanité ne peut être sauvée que par l'épée. Merrill est hanté par l'idée de la guerre, par les horreurs de la lutte sanglante qu'il prévoit, qui est toujours présente dans son esprit :

Tremblement des bannières de pourpre dans les batailles,
Hennissement convulsif des chevaux cabrés sous les lances,

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 178.

(2) *Ibid.*, p. 104.

Hurllement des clairons aux poings de la Rage qui s'élance,
 Regards blancs, dans la mêlée, de ceux qui défaillent,
 Et ces tas de cadavres, les doigts crispés aux armes, par la plaine,

 Arrière, ô cauchemar... »

(*La Paix*) (1).

Dans un des plus beaux poèmes du recueil, *Refrain*, résonnent les clameurs du déchaînement qui se prépare, les cris de ceux qui souffrent aujourd'hui tandis que le poète goûte, loin du tumulte, la joie de la vie tranquille :

Amie, je veux oublier que l'on pleure sur la route.

Il ne l'oublie point. Dans cet immense amour qui compatis à toute douleur humaine, il y a on ne sait quel instinct de divination prophétique, et, par cet amour, Merrill atteint à la profondeur de la grande poésie (*Refrain, les Portes, le Veilleur des Graines et les Poings à la Porte* ; ce dernier poème est l'expression de la foi suprême qui lui était commune avec William Morris).

Oh ! la paix du matin sur ma petite maison !
 On entend les faucheurs passer près du vieux mur
 En silence, du pas lourd dont on marche en cette saison ;
 Dans le jardin, celle qui cueille les cerises mûres
 Chasse de son rire d'enfant un vol de sansonnets ;
 C'est l'heure où, ayant bu à deux mains leur bol de lait,
 Les petits s'en vont à l'école danser, chanter des rondes ;
 Le soleil dore à peine les verdoyants sommets ;
 Il fait bon rêver, et les cloches remercient Dieu
 D'ouvrir à leur prière tout l'azur de ses cieux.

.
 On se bat au bout du monde !

(*Le Refrain*) (2).

Malgré sa conviction que le monde ne sera régénéré que par un choc sanglant, il ne désespère pas du résultat :

O se bat ! — O refrain de mort dans ce chant de la vie
 Que je voudrais crier, de tout mon cœur, à tous les hommes !
 N'est-il de paix possible entre le bonheur et l'envie ?
 Te faudra-t-il aussi, parmi les pauvres que nous sommes,
 Prendre part malgré toi à l'œuvre rouge du Mal ?
 Mais sais-tu si ce sang qui coule n'est pas lustral ?

(*Le Refrain*) (3).

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 14-15.

(2) *Ibid.*, p. 74-75.

(3) *Ibid.*, p. 76.

Sa conclusion est un optimisme réfléchi et largement humain. L'esprit du Christ et son doux évangile sont le dictame dont le monde a besoin. Tout ce qu'il demande, c'est un cœur ouvert au bien :

Ouvre les portes du logis !

Aime !

Ouvre les portes de la grange !

Espère !

Ouvre les portes de l'écurie,

Tremble !

Ouvre les portes de l'étable,

Prie ! Car peut-être y verras-tu sur la paille,
Entre l'âne et le bœuf dont l'haleine fume,
A l'heure bleue où l'aube pâlement s'allume,
Notre Seigneur Jésus-Christ, enfantelet qui bâille,

.
Ses mains pleines de pardons aux péchés des vilains
Qui le forceront à porter sa croix au mauvais lieu,
Et ses yeux pleins d'amour à la vertu des saints
Qui l'aideront à bâtir les villes nouvelles de Dieu !

Maintenant toutes les portes sont ouvertes, frère, au Bien.

(*Les Portes*) (1).

Ces ardentés préoccupations sociales ne pouvaient manquer d'avoir leur écho dans la poésie de Merrill. Elles étaient la chair de sa chair ; en vain, il eût tâché de leur interdire l'accès de son œuvre. Elles la transformèrent.

Quel chemin parcouru, on le voit, depuis *les Fêtes Galantes* et la poésie qui se désintéressait complètement des grandes angoisses intellectuelles du temps !

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 126-128.

* * *

Dormir! — Les volets sont clos sur le soleil, et que m'importe
L'horloge qui, comme un cœur, bat le rythme du Temps
Dans la maison où c'est peut-être la Mort qui m'attend
Ou l'Amour, cette ombre que j'ai vue entrer par la porte ?

(Somnolence) (1).

Ces deux sœurs, l'Amour et la Mort, se partageront de plus en plus le cœur du poète des *Quatre Saisons*. L'amour est pour lui, comme nous venons de le voir, un sentiment profond, celui qui domine sa vie et dont l'objet est infini : toute Beauté, tout Bien, tout ce qui, dans la création, est digne d'amour.

Entre tous les objets auxquels s'ouvre son cœur, on le conçoit, c'est la femme, qui lui révèle le sens profond de la destinée. C'est elle qui lui a rendu le goût de la vie quotidienne et lui en a fait sentir la signification auguste. C'est elle qui l'a guidé à travers le « mirage sans cesse renaissant des douleurs et des pensées humaines » ; qui lui a inspiré ce sentiment exalté qu'il éprouve pour la misère du monde. Chez Merrill, l'amour terrestre se confond avec l'amour céleste. Comme Victor Hugo, il « associait dans la même exaltation lyrique sa foi et sa passion dont les effusions se confondaient (2) ».

La lutte entre l'âme et la chair, qui est un des thèmes des premiers recueils, disparaît dans *les Quatre Saisons*. Dans sa conception primitive de l'homme (héritée de Baudelaire) ces deux principes étaient ennemis, mais cette conception s'est transformée : au creuset de l'amour, âme et chair se fondent ; transmué par la flamme divine, ce qui était matière se hausse au plan de la beauté. Cette beauté a comme un pouvoir de sublimation et purifie ce qui est de la terre. Dans cette conception de l'amour, Merrill est l'héritier de Dante et de Gabriel Rossetti : il se rattache nettement aux romantiques. La présence de cet amour sanctifie les gestes de la vie quotidienne :

Viens donc, puisque midi sonne parmi les fleurs,
T'attarder, en faisant ta voix lente et tes regards doux,
A cette table aussi sainte que celle où jadis
Jésus se donna aux hommes.

(Le Repas) (3).

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 68.

(2) L. Barthou, *Les Amours d'un Poète*.

Je me contente ici de signaler ce thème, me réservant d'y revenir dans le chapitre spécialement consacré à la « philosophie » de Merrill.

(3) *Les Quatre Saisons*, p. 58.

Rien ne vaut

La minute éternelle de notre baiser, cette prière !

(Solitude) (1).

Cette tendance à magnifier l'amour au point d'en faire une sorte de « catégorie » du divin, atteint sa pleine expression dans *le Vrai Temple*. Les amants cherchent la présence de Dieu dans son temple, où ils ne trouvent qu'artifice et blasphèmes. Dehors, dans les champs, ils entendent chanter un enfant :

Écoute bien, sœur ! — Cette chanson

Dit la seule vérité de la vie

Qu'il importe à nos âmes de connaître,

Celle de l'éternité de notre être

Par l'amour qui survit aux dieux.

Souris donc à lèvres ravies

Vers notre terre et vers nos cieux,

Et oublie les blasphèmes du prêtre

Qui dans l'ombre étouffe et chancelle.

Que la terre soit notre couche et notre autel,

Et le ciel notre nef et notre dais !

Je communie, sous les espèces de ton corps,

Avec l'univers visible et sonore

Et dans les mondes que je ne verrai jamais,

Et les dieux qui ne sont pas encore nés !

Donne tes lèvres à mes baisers !

.

Et donne-moi encore, amoureuxment,

Avant de descendre au village

Qui prépare pour demain son ouvrage,

Ta sainte bouche, ton front sacré, tes divins yeux !

Sœur, nous sommes les temples du vrai Dieu !

(*Le Vrai Temple*) (2).

Il y a dans ces derniers vers l'expression d'un sentiment que Merrill avait en commun avec Walt Whitman. Mais c'est surtout dans un autre recueil qu'on entendra la voix du grand poète américain.

Vers la fin du recueil, une note d'infinie pitié pour les déshérités se mêle

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 27.

(2) *Ibid.*, p. 115-120.

à cet hymne d'amour. Sa conception de l'amour, qui risquerait de devenir égoïste, s'épure encore et se spiritualise : même cette ivresse, le poète voudrait la pouvoir partager avec ceux qui n'en ont pas connu les joies ineffables :

O femme, effeuille-les et à tous donne tes baisers,
Et le regard doux de tes yeux, et le geste de tes mains !
Car l'amour n'est pas avare, et tu peux oser
Toute la charité dont a besoin demain.

(*Le Dialogue sans fin*) (1).

Et l'amant devient « l'homme qui vers le rêve de Dieu » a ravi celle qui l'aime, tandis que l'amante est

La Femme, sans les douces prières de laquelle
Tout effort me serait vain, et toute chute mortelle.

Dans cet amour spirituel, ils continueront à s'aimer sous les aspects des formes périssables jusqu'au jour où -

... nos âmes enfin dépouillées de la chair
Se confondront dans le séjour des Nombres et des Chants (2).

Même dans ces moments d'ivresse et d'extase, le poète entend résonner dans son cœur une note de tristesse nostalgique :

Ma peine est ancienne, plus que la tienne, amie,
Qui pleure de me sentir pleurer si près de toi.
Elle est ancienne, ma peine, et l'ombre est pleine de voix
Qui me chantent un secret que je n'ose te dire, amie.

(*Nuit de Tempête*) (3).

Ce secret, est-ce le souvenir de quelque ancien amour ? est-ce, à l'horizon, l'ombre de la mort ? Cette ombre vient souvent se mêler aux pensées de vie et d'amour :

Dans la rue du village, cette nuit, brûlée d'étoiles
On s'étaient tus les danses, les rires et les violons,
Je t'ai vue face à face, malgré l'ombre de tes voiles,
O Mort, qui guettais, furtive, auprès de ma maison.

(*A la Mort*) (4).

Malgré cette tristesse et cet appel à la mort, on ne peut pas dire que Merrill souffrit de ce spleen et de ce désenchantement qu'on appelle le « mal

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 130.

(2) *Ibid.*, p. 133-134.

(3) *Ibid.*, p. 199.

(4) *Ibid.*, p. 99.

du siècle ». Car, pour Merrill, — comme pour les romantiques, il faut y insister, — la mort est « la sœur secourable de la vie ». La mort n'altère nullement la splendeur de l'amour, car ce sentiment exalté dépasse les bornes trop étroites de ce monde, pour se réfugier dans les bras éternellement ouverts de la Mort. Nulle épouvante ne l'accompagne. Elle vient, « ses mains lourdes de festons de pavots », et le poète lui fait un accueil souriant :

Q Mort, je ne fermerai pas la porte à tes pas,
Car je sais que tu me donneras les clefs de la vraie vie.

(A la Mort) (1).

Elle lui semble « l'amie longtemps attendue » qui vient le revêtir de « l'être immatériel » dont il n'est dans ce monde que le fantôme. Dans le doute qui l'envahit, dans son désir fervent de croire, il interroge la terre sur le secret qu'elle cache aux hommes et son dernier mot lui dit :

« Le secret que te cache le Sort
Est celui de toutes ces feuilles éparses au vent : La Mort ! »

(Le Secret) (2).

*
* *

Les enfants de la France dansent et chantent des rondes
En la saison des neiges comme en la saison des fleurs.
Qu'il vente, qu'il pleuve ou qu'il tonne par le monde;
Que les hommes soient en sang ou les femmes en pleurs,
Les enfants de la France dansent et chantent des rondes.

Sur le pont d'Avignon, chantent-ils, ou gai la Marguerite.

(Offrande) (3).

Les doux airs et refrains des chansons populaires, entremêlés de carillons de cloches qui tintent à l'unisson de toutes les émotions, rattachent les uns aux autres, d'un feston léger, ces grands thèmes lyriques et mettent autour d'eux comme des guirlandes de fleurs.

« Votre livre a sonné les cloches dans mon âme ; j'attendais pour vous écrire que la dernière vibration en fût éteinte. Oui, tocsins, carillons de noces ou de baptême, angelus, vous aviez déchaîné dans vos vers, par de larges et de courtes ondes, toutes les émotions humaines (4) », lui écrit Charles Guérin.

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 150.

(2) *Ibid.*, p. 181.

(3) *Ibid.*, p. 9.

(4) Lettre inédite de Charles Guérin. Lunéville, 29 mai 1900.

Les cloches sonnent dans la montagne, elles meurent dans la nuit, elles annoncent « le miracle des blés », ou la mort d'une jeune fille, « âme qui peut-être n'est pas absoute ». Elles remercient Dieu « d'ouvrir à leur prière tout l'azur des cieux » ; elles rappellent le soir au foyer la fiancée attardée auprès de son amant ; elles accompagnent toutes les humbles besognes de la vie campagnarde. Et surtout elles sonnent dans le cœur du poète et dans la musique de ses vers :

Mon âme est pleine de cloches,
Mon âme est pleine d'oiseaux !
Je vois au miroir des eaux
Trembler les étoiles proches.

(*Chansons de Pâques*) (1).

Les *Quatre Saisons* résonnent de rires d'enfants qui « dansent et chantent des rondes » :

C'est l'heure où, ayant bu à deux mains leur bol de lait,
Les petits s'en vont à l'école danser, chanter des rondes.

(*Le Refrain*) (2).

ou

Sur la route des enfants roses dansent en rond
Dans le bruit des sabots et de leurs rires doux,

(*Éveil*) (3).

Il écoute les chansons très anciennes des champs ; il entend les hommes revenir en chantant du cabaret et les femmes endormir leurs enfants

Au son des ritournelles qu'elles apprirent de leurs aïeules.

Dans les quelques poèmes du recueil où la scène se passe au bord de la mer (Langrune-sur-Mer, sans doute, où le poète passa quelque temps à cette époque), il veut entendre les chansons des matelots revenus au pays tandis que

Les cloches sonnent de village en village
Le long de la côte tragique où ont pleuré les veuves !

(*Nuit de Tempête*) (4).

Merrill a toujours eu une prédilection pour le refrain, dont il use plus largement dans ce recueil : (*La Mystérieuse chanson, le Refrain, Chanson*).

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 59.

(2) *Ibid.*, p. 74.

(3) *Ibid.*, p. 65.

(4) *Ibid.*, p. 199.

Dans *la Maison aux Anges*, dans *les Portes*, le refrain est ramené d'une façon plus capricieuse. Où l'on trouve le plus frappant exemple de cette liberté, c'est dans le magnifique poème qui clôt le recueil : *Les Poings à la Porte*.

Nous savons que Merrill avait à un très haut degré le don de l'image. Dans *les Quatre Saisons*, la splendeur (parfois un peu factice et laborieuse) des premiers recueils a disparu. Tout est en nuances, en couleurs pâles et douces : de vrais « Pastels ». Merrill est allé de tout son cœur vers la simplicité. Devenu un artiste conscient de ses moyens, il a su dessiner ses images d'un trait ferme, poser ses couleurs, harmoniser ses lignes. Les descriptions sont faites de touches légères, sans que le détail trahisse l'effort de l'ouvrier. Tout en créant l'atmosphère, les indications gardent un caractère général. Le résultat est une impression simplifiée : lumière ou chaleur, printemps ou automne, plaine ou forêt, avec leurs parfums et leurs fleurs. Le thème est posé par quelques notes, et l'auteur s'abstient de « pousser » le tableau qui lui servira de décor. Les images sont le plus souvent d'une délicatesse presque féminine. Tout dans la nature semble animé d'une vie consciente. La métaphore est très employée, toujours avec un effet de vraie beauté et d'originalité :

Sur les collines les nuages roses cernent
Amoureusement le léger horizon
Comme des lèvres humides d'anges.

(*La Bonne Pluie*) (1).

Tes mains légères qui sont des ailes à mon front lourd...

(*Le Refrain*) (2).

Dans ce pays où les cerises
Saignent comme des yeux meurtris.

(*Le Père aveugle*) (3).

La petite étoile — goutte de feu
Qui tomba dans le puits de l'auberge.

(*Près du Puits*) (4).

La porte s'est ouverte sans bruit sur le jardin
Où l'on entend, de corolle à corolle, bruire les abeilles,
Comme des âmes butinant le miel béni du Bien.

(*Le Repas*) (5).

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 28.

(2) *Ibid.*, p. 75.

(3) *Ibid.*, p. 80.

(4) *Ibid.*, p. 96.

(5) *Ibid.*, p. 56.

Il y a souvent des strophes où presque tout est image, telle celle-ci qui se termine par une de ses plus belles métaphores, et où il évoque la saison

... .. où du sein des corbeilles
Les graines d'or tombent, brûlantes comme des abeilles,
Sur le sein ensanglanté de notre mère la Terre.

(*Le Veilleur des Graines*) (1).

La Maison aux Anges, pleine d'images infiniment délicates, est une merveille d'irréel, de fantaisie :

La maison, cette nuit, est pleine d'anges
... ..
... .. voici les veilleurs des lits
Qui sous leurs lèvres baiseuses d'étoiles
Font fleurir les âmes comme des lys.

... ..
Et leurs mains font des gestes vermeils.

(*La Maison aux Anges*) (2).

Merrill a une façon très inattendue de glisser dans l'évocation d'un paysage réel un mot abstrait, qui soudain aiguille la pensée vers la méditation :

O sœur, à genoux, et abreuve-toi
D'abord, puis, dans la coupe pâle de tes mains
Laisse-moi boire l'onde froide de l'oubli.

(*Retour*) (3).

Voici la ruelle en contrebas
Où se sont arrêtés tant de doutes.

(*Le vrai Temple*) (4).

ou encore :

Les petits ruisseaux se sont chuchoté mille secrets
Sous les trembles et les saules et parmi leur mille roseaux,
Avant de se confondre, futurs nuages, dans les eaux
Du fleuve qui coule sans bruit vers la mer des regrets.

(*Renouveau*) (5).

Tout dans ce recueil est naturel, spontané, tout y est personnel. Merrill se laisse simplement chanter. C'est-à-dire que son inspiration est prime-

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 174.

(2) *Ibid.*, p. 48-49.

(3) *Ibid.*, p. 18.

(4) *Ibid.*, p. 111.

(5) *Ibid.*, p. 24.

sautière, sans que, d'ailleurs, son art soit négligé. Il est au contraire volontaire et fort subtil. Tous les cuivres se sont tus. Seul le chant du violon persiste. Merrill a travaillé le vers de ce recueil dans le but de trouver son propre rythme. « C'est, selon M. A. F. Hérold, le seul vers rythmique qui ait été réussi en français. »

Tous ne sont pas d'accord pour admirer ce vers de Merrill. On y trouve des heurts désagréables de syllabes, des vers qui boitent ; mais une musique nouvelle chante dans ce recueil, et, si les accords en sont parfois mêlés de dissonances, ce n'est pas à dire qu'elle soit moins belle.

* * *

Les Quatre Saisons sont un hymne d'amour : amour de la nature, amour de la femme, amour du prochain. « Aimez-vous les uns les autres », c'est un évangile d'infinie pitié. C'est aussi l'acceptation sereine, presque joyeuse, de l'universelle destinée. S'il s'y trouve une note de colère, c'est contre les pharisiens et les puissances tyranniques de cette terre. Merrill arrive dans ces poèmes à un panthéisme humanitaire, qui l'apparente à Shelley. L'angoisse qui vibre dans ces poèmes est causée par l'appel que pousse la détresse humaine : il faut aller la soulager partout, fût-ce jusque dans l'horreur des boues. Le poète ne peut rester sourd à ce cri de détresse.

Au moment où commençait l'évolution qui devait aboutir, chez Merrill, à un complet épanouissement poétique et à la floraison des *Quatre Saisons*, il écrivait : « A vingt ans, [on] cherche à réformer le monde à son image ; plus tard, [on] se conformera au monde. »

» Mais se conformer n'est pas se résigner. Purifiée par la charité, l'âme exultera en un rêve de bonté et de beauté qu'elle essaiera, par le chant et l'action, d'imposer à l'humanité (1). » C'est à aider à la réalisation de ce rêve sur terre que Merrill se consacre pour sa petite part. Il a suivi son propre précepte émis en 1893 : « Sois toi-même » ; et nous pouvons dire en fermant le livre : « Ayant lu ses poèmes, nous connaissons un homme. »

* * *

« Les actes, chez Ruskin, ont toujours suivi de près les idées ».

3. HAUTE-CLAIRE. — Dans la même petite rue « silencieuse et déserte » qui abritait la retraite de Merrill, se cachait une maison amie où le poète

(1) *L'Ermitage*, octobre 1893.

fréquentait très assidûment. Cette maison appartenait à son ami, le peintre Armand Point. On se réunissait tantôt chez celui-ci, tantôt chez Merrill. On causait art et politique. Il y avait là Élémir Bourges, Paul Fort, Camille Mauclair, Henri de Régnier, Edmond Pilon, et d'autres qui y venaient plus rarement. Si l'on y travaillait, on ne manquait pas de s'y amuser. On ne se fatiguait jamais des bonnes farces imaginées surtout pour la fête de Noël. Merrill préparait toujours un grand réveillon. On allumait dans le jardin un énorme feu où l'on faisait cuire des moutons entiers. On arrosait le festin d'un bon vin qui coulait généreusement et la fête durait toute la nuit. Une nuit de Noël, Paul Fort conçut l'idée de louer dans un cirque ambulante un chameau sur lequel, Merrill, Armand Point et lui, habillés en Arabes, devaient faire triomphalement leur entrée dans la fête. Malheureusement, le décès imprévu de la pauvre bête coupa court à cette scène pittoresque.

Parmi les projets d'un caractère sérieux fut celui conçu par Armand Point de fonder à Marlotte une société d'artistes et d'artisans, de construire chez lui un atelier. On rêva de provoquer la renaissance de l'art décoratif français, de renouer la tradition des industries d'art du Moyen Age français sans toutefois « négliger ce que la Renaissance italienne leur offrait de grâce, de finesse et d'élégance ». Merrill s'enthousiasma pour cette idée. Il y apporta son secours financier et son soutien moral. On transforma les granges en ateliers, on fit venir des artisans d'Italie, auxquels se joignirent librement des artistes français ; et alors commença la création d'œuvres appartenant aux domaines de tous les arts familiers : émail, métal, ameublement, tapisserie, reliure, orfèvrerie et poterie.

Merrill, lui, rêvait de se faire imprimeur. Il dévoile son ambition à Edmond Pilon, dans une lettre qui vibre de tout l'enthousiasme que cette entreprise avait éveillé en lui.

Ici on travaille ferme à la construction des fours, à la confection des émaux, pour le retour de Point. Dès l'automne, je compte me mettre à l'imprimerie. Je ne sais encore si je serai de l'association Point-Mallevall et C^{ie}. Il faudrait dans tous les cas que je gagne la première année de quoi payer un typographe qui m'apprendrait le métier : les années suivantes, je voudrais pouvoir rémunérer, selon la vente, les quelques autres imprimeurs et finalement m'adjoindre un aide à qui je pourrais assurer une somme fixe par an, à augmenter selon les bénéfices de l'imprimerie. Le tout est de savoir si un livre parfaitement imprimé, sur le plus beau papier procurable, pourra se vendre à sa véritable valeur, c'est-à-dire assez cher, en France.

Pour le moment, je me contenterais de caractères et de papier achetés en Angleterre. Je demanderai à Point de me dessiner les lettres ornées, fleurons, etc. Il est vrai qu'il n'y a qu'à copier les modèles de Vinci, et je doute que Point fasse autre chose que s'inspirer d'anciens modèles.

Les beaux châteaux en Espagne ! mais je compte sérieusement réaliser mon idée (1).

On consacra à cette œuvre, dans *la Plume*, trois numéros successifs, illustrés de reproductions des œuvres de Point : peintures, études, bagues, bijoux, coupes et bronzes émaillés. Merrill y collabore et fait dans son article la description de l'atelier en pleine activité :

La porte, dont un lourd rideau de lierre semble défendre la généreuse hospitalité, s'ouvre sur une cour où la lumière se tamise à travers un mouvant voile de vigne vierge ; à l'entour, dans les granges transformées en ateliers, s'entendent, de l'aube au crépuscule, le heurt du marteau qui bat le fer, le tapotement des ciselets sur le bijou où s'enchaîneront les gemmes, le ronflement du four d'où doit sortir la plaque émaillée d'un coffret. Parfois, le maître de la maison, délaissant la toile où fleurissent les couleurs et se caressent les lignes, fait sa ronde, surveille la besogne de chacun, la corrige au besoin d'un bon conseil. C'est Armand Point, le fondateur et directeur de l'association artistique de Haute-Claire (2).

Leur rêve ne fut jamais complètement réalisé. Ils auraient voulu « construire des habitations entières où tout serait soumis à l'harmonie de l'idée directrice depuis la porte qu'on ouvre jusqu'au livre qu'on feuillette (3) ».

On ne s'étonne pas que Merrill se fût donné corps et âme à cette entreprise. Son admiration pour William Morris aurait suffi à lui inspirer cette sympathie. C'est en 1871 que Ruskin avait fait le rêve de fonder une société esthétique idéale. Il avait entrepris également un retour au passé industriel, sans pourtant grand succès.

C'est sous l'impulsion de William Morris, de Walter Crane et de Sydney Webb qu'un style anglais put se former. William Morris fonda à Merton Abbey, « parmi les vergers qui fleurissent au bord de la Wandle, une fabrique d'aspect médiéval », établie dans une ferme entourée de verdure où l'on travaillait aux verreries, aux tapisseries, aux meubles, aux reliures. Là, des « papiers et tissus, spécialement préparés, se teignaient d'incomparables couleurs, et flamboyaient en fleurs et en chimères ; Walter Crane répandait en même temps à vil prix ses merveilleuses enluminures : princesses fauves, en des palais d'onyx contre des mers violettes (4) ».

L'influence esthétique ne tarda pas à se faire sentir dans tous les arts décoratifs et c'est ainsi que se forma un style anglais. C'est ce que rêvait Merrill pour l'art décoratif français (5).

(1) Lettre inédite à Edmond Pilon (s. d.).

(2) *La Plume*, 1^{er} janvier 1901.

(3) *Op. cit.*

(4) Oscar Wilde, *la Plume*, 15 mars 1893.

(5) Merrill parle d'une façon plus détaillée de cette œuvre de Morris dans son article : *William Morris*. (*La Société nouvelle*, 14^e année, I, 1908.)

CHAPITRE VI

AGE MUR

1. LES ANNÉES 1901-1905. — Huit ans de silence séparent *les Quatre Saisons* du dernier recueil de vers que publia Merrill. Huit ans durant lesquels, après avoir connu le tréfond de l'angoisse humaine, il remonta peu à peu aux sommets d'où le paysage redevient paisible, doux et souriant.

Après la publication des *Quatre Saisons*, il reprend sa vie mouvementée. Il passe les mois de février-mars de l'année 1901 à Marlotte, les quatre mois suivants en Italie où il visite Rome, Venise, Milan, Vérone, Sienne et sa bien-aimée Florence. Le 25 juillet, retour en France, à Aix-les-Bains, afin de retrouver sa mère qui venait tous les ans passer l'été auprès de lui. Mais Paris, « ce délicieux et abominable Paris, que l'on hait et que l'on adore comme une trop belle et trop cruelle maîtresse » ? Merrill le délaisse fort cette année. Il passe une partie de l'hiver au bord de la mer, à Agay, et il fait de courtes apparitions à Marlotte.

Malgré ses allées et venues, Merrill s'est chargé, à *la Plume*, de la critique des poèmes. Il y donne huit longs articles (voir bibliographie). Il les écrit partout où l'a conduit son caprice : au bord de la Méditerranée, « en écoutant sonner la petite cloche de la maison de Sainte Catherine, à Sienne » ; dans sa retraite de Marlotte. Il se réjouit que la poésie « s'adresse sans déchéance à la multitude ». Les préoccupations sociales semblent prendre une place de plus en plus grande dans son cœur.

« Apprenons, mes frères les poètes, l'humilité devant la révolution qui se prépare, tout en gardant tout notre orgueil de défenseurs de la Beauté (1) ». Il semble dire : il y a plus grand que nous.

Le début de 1902 le retrouve à Agay, où « fleurit la menthe, le thym, la lavande et le romarin ». Les lettres de l'époque abondent en descriptions de « ce paradis terrestre » : il y commence une traduction de Virgile et fait des vers, « quelques-uns médiocres et d'autres les meilleurs dont je suis

(1) *La Plume*, 1^{er} juin 1901.

capable », écrit-il à son ami A.-F. Hérold. Mais bientôt, il reprend encore la route d'Italie, où il visite Gênes, Pise, Arezzo, Pérouse et Assise. Il revoit Florence. Chemin faisant, il note ses impressions : « plutôt croquis que notes, impressions plutôt qu'idées, mais où j'essaie de mettre de la couleur, du soleil, du bruit, des odeurs (1) ». Elles paraissent à *l'Ermitage* aux mois de mai, juin et novembre. D'autres souvenirs s'y glissent, mais elles ne sont rien de plus que ce qu'ambitionnait leur auteur, et, en même temps, elles sont pleines de sentiment et d'esprit. En avril, il visite Milan et les lacs italiens en compagnie de sa mère. En revenant d'Italie, il passe par la Suisse, et l'été le trouve à Stockholm et à Copenhague. Mais les villes du nord ne l'intéressent que médiocrement. Elles ne parviennent pas à lui faire oublier la douce Italie. Ses lettres sont pleines de saillies piquantes, de commentaires judicieux, d'appréciations artistiques. Sa correspondance est ainsi un riche trésor. Le séjour lui inspira deux pages de « souvenirs » : *le Strömparterre* et *Kalmar* qu'il ne publia jamais. A Stockholm, ce qui l'amuse surtout, ce sont les châles rouges qu'on emprunte le soir aux cafés pour se protéger de l'air de la nuit. « Quand il fait frisquet, on dirait, sous l'électricité, une assemblée d'oiseaux des îles. » Hambourg lui apparaît comme « une ville rêvée par Rimbaud ».

Les années qui suivent (1903-1905) sont partagées entre Paris, Agay, Montigny et Marlotte. Quelques courts séjours en Suisse où il va passer une partie de l'été auprès de sa mère. En 1903, il fait une tournée en Provence où il aime surtout les Baux. — Arles et Avignon ne lui plaisent guère.

Il continue de donner de nombreux articles à *la Plume* (onze articles et études littéraires (1903-1904) (2). Il donne trois études à *l'Européen* : *Verhaeren* (1902), *John Hay* (1904), *Alfred Roll* (1905), et quelques courts articles au *Mercure*. *La Question noire aux États-Unis*, parue dans *l'Européen* en 1905, rend furieux les amis de sa mère originaires de Virginie.

Son ami Ferdinand Hérold essaya en vain de lui persuader de faire à la Société des Hautes Études Sociales une conférence sur la littérature anglaise contemporaine. Après s'être essayé à voix haute dans sa chambre, Merrill jugea qu'il avait la voix trop enrouée et qu'il n'arriverait jamais à parler plus de trois quarts d'heure ; il renonça à ce projet.

(1) Lettre inédite à Edmond Pilon.

(2) Ces articles ne renferment pas seulement des critiques pénétrantes et judicieuses sur la poésie contemporaine, mais ils sont un document précieux sur les idées esthétiques de Merrill touchant la genèse et l'évolution de l'école symboliste et la querelle qui se poursuit jusqu'à cette date entre les aînés et les jeunes.

Voir surtout deux articles : 1° *Considérations générales*, *la Plume*, 15 janvier 1901 ; 2° *Symbolistes, Humanistes, Naturistes et Somptuaires*, *la Plume*, 15 janvier 1903.

*
* *

Le mois de mars 1905 vit le premier numéro d'une revue où était relevé l'étendard du symbolisme, tant de fois enterré par ses ennemis. Paul Fort est le fondateur et le directeur de *Vers et Prose* : « Défense et illustration de la haute littérature et du lyrisme en prose et en poésie. » Ce premier numéro réunit les noms de Francis Vielé-Griffin, Marcel Schwob, Henri de Régnier, André Gide, Émile Verhaeren, Jean Moréas, Maurice Maeterlinck, Pierre Quillard, Stuart Merrill, Robert de Souza, Albert Mockel, T. de Visan et André Salmon. Il contient une préface-manifeste de Francis Vielé-Griffin et le programme de la revue. M. de Souza dans son article : *Où nous en sommes*, voulut démontrer que le symbolisme était encore en pleine vigueur. Il ne réussit pas à en convaincre tout le monde. Parmi ceux qui continuèrent à regarder son décès comme définitif est Edmond Jaloux, qui s'exprime librement dans une lettre à Stuart Merrill.

Le premier numéro de *Vers et Prose*... semblerait faire croire que le symbolisme n'est pas mort. Or, il l'est, quoi qu'en pense Souza. Et qui est encore symboliste ? Ce n'est pas vous, mon cher ami. Vos deux derniers petits poèmes du *Mercury* étaient adorables de couleur et de musique et parmi les plus parfaits que vous avez signés, mais c'est de la grande poésie, tout simplement, non de la poésie symboliste.

Le symbolisme a créé un des plus beaux mouvements de notre littérature, mais il n'a commencé d'être très bon que le jour où il a cessé d'être strictement le symbolisme (1).

Il félicite Merrill sur sa traduction des *Trois Poèmes d'Amour* de Yeats, parue dans ce même numéro. Merrill donnera cette même année à *Vers et Prose*, d'autres traductions, plusieurs poèmes en prose (2) et quelques vers qui paraîtront dans *Une voix dans la Foule*. Merrill, affirme Paul Fort, est resté avec Henri de Régnier et Vielé-Griffin un des *leaders* de *Vers et Prose* (3). Il encourageait les jeunes. Chaque fois qu'un mouvement littéraire paraissait menacer le haut idéal de cette jeunesse, il dressait une

(1) Lettre inédite d'Edmond Jaloux, 20 juillet 1905.

(2) Trois poèmes en prose : *Le Jour des Jours*, *Un Roi pleure*, *Ma Douleur*; *Vers et Prose*, juin-août 1905;

Poèmes royaux : *Le Roi fou*, *Hécatombe*, *les Noyées*, *la Princesse attend*; *Vers et Prose*, décembre 1905.

Tous ces poèmes sont réunis dans *Prose et Vers* (1925).

(3) Témoignage Paul Fort.

Pour les détails sur cette revue, cf. E. Raynaud : *La Mêlée symboliste*.

machine de guerre contre l'assaillant. Ce groupe constitua la *Closerie des Lilas* qui devint le quartier général de la rive gauche (1).

En automne de cette même année (1905), l'ombre descend sur la vie de Merrill. La douleur lui apporte son présent sacré pour qu'il complète la trilogie formée par les trois grands thèmes des *Quatre Saisons*. A la suite de malentendus comme il s'en produit dans la vie sentimentale de la plupart des humains, celle qui, depuis bien des années, l'accompagnait dans l'existence, le quitta pour suivre un autre chemin. Il en ressentit un cruel déchirement. Ce fut sa vraie initiation à la douleur et c'est la troisième étape de son évolution sentimentale.

Si le bonheur lui inspira quelques-uns de ses plus beaux chants, la douleur à son tour ajoutera à sa lyre une nouvelle corde, qui rendra un son poignant,... peut-être plus pur.

* * *

« Le poète passe portant son rêve comme un diadème. »

(MALLARMÉ.)

2. FIANÇAILLES ET MARIAGE. — De 1905 à 1908, Merrill se sentit délaissé, seul et triste. Il continua à faire de fréquents voyages entre Paris et le Midi, Marlotte et Montigny, la Suisse et les grands centres européens. « Est-ce sur une auto de quarante licornes que vous parcourez l'Europe de capitale en capitale ? » lui demande André Salmon en 1907. Ses amis les plus chers, heureusement : Fontainas, Hérold, Mockel, Quillard, l'entourent de leur sympathique affection pendant cette période de solitude morale. Ses lettres de l'époque, pages d'une réelle beauté, révèlent une grande âme luttant héroïquement avec la douleur et, à la fin, victorieuse, se haussant à des sommets de charité, de bonté et d'amour d'où il regardera stoïquement la vie et sentira sans effroi l'approche de la mort.

Durant ces années, Merrill continue d'écrire surtout des vers. En 1905, il écrit à celle qui deviendra sa fiancée et qui est en ce moment pour lui « l'unique rayon de soleil dans sa vie » : « J'essaie d'écrire, mais je ne produis que des vers tristes, tristes, tristes (2). » Et en 1906 :

(1) A partir de 1900, c'est aux mardis de la *Closerie des Lilas* (café qui fait le coin des boulevards Saint-Michel et Montparnasse) que se réunissent toutes les écoles littéraires, picturales et musicales, en attendant que ce soit le quartier général de *Vers et Prose*. On était assuré d'y trouver Moréas, Merrill, Fort, Golberg, Ed. Diricks et bien d'autres encore.

(2) Lettre inédite à la fiancée, 18 décembre 1905.

« T'écouter jouer du piano, entendre tes gentils bavardages, te voir t'épanouir comme une fleur au soleil, tout cela me fait oublier l'ombre d'où je sors, et mon automne se ravive un peu de ton printemps (1). »

Merrill a cessé pour le moment (1906-1907) de donner aux revues des essais critiques ou littéraires. Son premier article après ce silence est une longue et pénétrante étude (parue en 1908 à la *Société nouvelle*) sur son très admiré William Morris. Cet article nous montre le vigoureux optimisme auquel a abouti la pensée de Merrill.

Il est de mode, chez les philosophes moroses, de dire du mal de notre temps, surtout de ce xix^e siècle que nous avons vu s'achever sur tant d'espérances et de déceptions. [Mais] ces doléances d'épuisés ou d'impuissants ont toujours accompagné la marche de l'humanité vers le bonheur...

Si nous prenons ce sage parti de ne pas demander l'impossible à la nature humaine, nous serons éblouis par la beauté morale du xix^e siècle... De toutes parts, ont surgi des prophètes d'une ère de justice, de paix et de bonheur, dont il est impossible que les prédictions soient vaines; j'en atteste Hugo, Comte, Proud'hon, Lamennais, Emerson, Shelley, Ibsen, Carlyle, Ruskin, Walt Whitman, Tolstoï et enfin cet admirable William Morris (2).

J'aimerais pouvoir citer tout au long cet admirable article où, mêlé au fervent amour des beautés du passé, retentit un viril appel à l'œuvre de l'avenir, à savoir : l'éthique même qui était commune à Merrill et au grand travailleur que fut Morris, poète, artiste et socialiste.

Ce n'est pas à dire que Merrill fût absolument optimiste. Dans une lettre écrite à A. Fontainas (et qui date de cette même année) il parle avec un peu d'exagération, peut-être, de l'état actuel de la littérature en Europe et en France.

Vous me parlez dans votre lettre du défaut actuel du lyrisme dans l'esprit français. Hélas! combien vous avez raison! Vous connaissez ma passion pour la France. Quand je m'absente, je l'adore encore plus que lorsque j'y suis. Je suis persuadé qu'à l'heure actuelle, ce sont ses savants qui dominent l'Europe, j'entends aussi bien ses spécialistes que ses théoriciens de culture générale, c'est Painlevé, c'est Henri Poincaré, c'est Le Bon, etc... [Ici quelques jugements assez sévères et parfois injustes sur la littérature européenne de son temps et particulièrement sur celle de la France. C'est que Merrill a une tendance à tout ramener au symbolisme.]

...Pourtant, je ne pense pas que la France soit en décadence, loin de là. Son admirable génie s'est tourné vers d'autres objets et elle délaisse pour un jour la poésie. Quand je veux me consoler de certaines vulgarités du théâtre et du

(1) Lettre inédite à la fiancée, 26 mars 1906.

(2) William Morris, *La Société nouvelle*, 14^e année, I, 1908.

roman, je feuillette le catalogue de Félix Alcan et je me dis tout de même que la noble France intellectuelle est en belle posture devant le monde. Je donnerais pour ma part dix Nietzsche pour un Guyau. Un spécialiste anglais en histoire, attaché au British Museum, m'affirmait que l'école historique française dominait de très haut l'allemande en ce moment. Un professeur de biologie américain, qui a fait ses études en Allemagne, me disait qu'il viendrait maintenant de préférence étudier en France.

Oui, certes, le symbolisme semble avoir fait long feu de par la défection de plusieurs de ses membres autant qu'à cause de l'indifférence publique... (1)

En 1908, commence pour Merrill ce qu'on pourrait appeler la « période belge » de sa vie. Avant cette année-là, il faisait déjà de fréquentes visites en Belgique où, en dehors des cercles littéraires de Bruxelles, l'attirait certain « joli jardin » de la petite ville de Forest. Jusqu'au moment de son mariage, dans l'été de 1908, ses lettres sont pleines d'une mélancolie profonde, qui semble avoir sa source dans le fond même de son être. Cette source se tarira-t-elle jamais complètement ?

« Je suis loin d'être complètement remis. Ce malaise physique serait peu de chose sans une souffrance morale dont les causes n'intéressent que moi » (2), écrit-il à Fontainas en 1908. Son ami Rudmose-Brown nous dit qu'un chagrin dont il n'a jamais connu les causes, planait sur les dernières années du poète.

Quelles que fussent les pensées noires qui assombrirent ses dernières années, nous savons quelle joie les illumina. Dès 1906, son cœur commence à s'ouvrir au pur et profond amour qui sera son réconfort et la compensation de toutes ses souffrances. Il commence à se sentir un être nouveau.

« Ma vie de bohème est bien finie, écrit-il en 1906, je ne la regrette pas. »... « je ne vais plus *aux Lilas*, je me couche avant minuit, enfin je suis d'une vertu qui me fera bientôt mériter la canonisation. (3) » Et, plus tard : « par toi, je suis transformé, rajeuni, exhaussé jusqu'au bonheur suprême. » Celle à qui Merrill écrivait ces lignes était une délicieuse jeune fille. Il avait, lui, dépassé la quarantaine. Elle avait à peine vingt ans. Elle était à la fois pour lui quelque chose comme une enfant et comme une fée. « O souvenirs, printemps, aurore ! » : combien de fois ce vers a dû chanter dans la mémoire du poète ! Dans la lettre qui suit, il parle du portrait d'une jeune fille inconnue qu'il avait fait naguère dans un de ses poèmes. Cette jeune fille inconnue, dit-il à peu près, c'était ma demoiselle élue, celle que j'étais prédestinée à aimer.

(1) Lettre inédite à A. Fontainas, 23 mai 1908.

(2) Lettre inédite à A. Fontainas, 25 février 1908.

(3) Lettres inédites à la fiancée, mars-juillet 1906.

Comme je suis heureux de t'avoir méritée ! quel dieu a fait que nos chemins se sont croisés ? Il y a quelque chose de mystérieux dans nos destinées. Déjà ces vers que j'extrait d'une pièce que tu connais ne sont-ils pas prophétiques ? On dirait que tu as posé pour le portrait de celle « qui n'avait pas de nom » et dont le nom est caché pourtant de façon si extraordinaire dans le texte.

C'étaient sept princesses autour d'une fontaine ;
J'ai depuis longtemps oublié leurs doux noms,
Ce pourrait être Alix, Rosemonde, Madeleine,
Gertrude, Mélusine et Laure aux cheveux blonds.

Je me souviens que la septième, la plus belle,
N'avait pas de nom. *Claire* comme le matin (1)
Elle ouvrait de grands yeux couleur de mirabelle ;
C'est elle que j'aimais dans ce temps si lointain (2).

Tiens je n'ose penser à ce cher bois de la Cambre ! Quelques-unes des minutes les plus parfaitement heureuses de ma vie y furent passées. Ces derniers beaux jours, c'était pour moi un ravissement de rentrer déjeuner avec toi par cette délicieuse avenue. Te souviens-tu comme cela sentait bon le printemps. Tu étais toi-même pour moi tout le radieux printemps de la jeunesse, et j'entends encore ta voix de petite fille appelant mon attention sur quelque merle impudent, ou sur une fleurette invisible à mes yeux de myope, ou sur un petit, petit, petit caillou — petit à décourager un microscope. Ah ! tu ne peux être malheureuse avec tes amis les oiseaux et tes bonnes amies les fleurs. Qui ne t'aimerait pas ? En ta présence, les fleurs refusent de mourir, et je suis sûr que les oiseaux sont revenus plus tôt cette année à Forest parce qu'on leur a dit que leur petite reine y était. Je t'embrasse, adorable enfant (3).

Merrill semble surpris de ce qui se passe en lui. Voilà le bonheur qui lui revient, plus fort, plus souriant que jamais. C'est une de ces natures qui, par un côté de leur caractère, restent éternellement jeunes. « Comment as-tu fait pour me rendre mon cœur de vingt ans ? Je ne me suis jamais senti aussi jeune, aussi fort physiquement et moralement (4). »

C'est le beau jardin du quartier Forest qui lui inspira sans doute ces vers gracieux, pleins de joie et de couleur :

Jardin où m'apparut l'amour, joli jardin
Je veux te célébrer comme il sied, ce matin
De soleil, de chaleur, de corolles écloses ;
Et l'ombre est violette au long de tes murs roses

(1) C'est le prénom de la fiancée.

(2) Lettre inédite à la fiancée, 7 juin 1906.

(3) Lettre inédite à la fiancée (s. d.).

(4) Lettre inédite à la fiancée, 13 juin 1906.

Qui portent sur leur faite un bleu fardeau d'iris;
 Au lierre lisse et froid, se mêlent merveilleux
 Les rosiers dont les fleurs sont des lèvres de femmes
 Et les géraniums qui sont de pures flammes (1).

Merrill passe l'été de cette année en Suisse, auprès de sa mère. C'est d'Interlaken qu'il écrit à sa fiancée. Il fait des projets pour leur avenir commun. Ils fréquenteront un monde de gens intelligents, de professeurs plutôt que de gens de lettres. Ils goûteront les mêmes plaisirs. La pensée de leur future installation l'exalte et le console un peu de leur séparation actuelle, mais sa vie devient une continuelle tension de tout son être vers celle dont la pensée remplit son cœur.

Le jour si passionnément attendu de son mariage n'arrive qu'en été, fin août 1898. On ira passer l'automne et les premiers mois d'hiver à Saint-Tropez.

J'ai bien envie de vous émoustiller, pauvre parigot, écrit-il le 19 décembre à Fontainas, en vous parlant de nos roses, de nos iris, de nos mimosas et de nos eucalyptus. Mais je ne serai pas tant cruel. Vous laisseriez-vous tenter par un repas d'oursins, de bouillabaisse, d'agneau et de champignons de pins, arrosé d'un gentil petit vin ?

Je vous enverrai plus tard quelques photos de notre maison. En attendant, je travaille dans une grande pièce de rez-de-chaussée où le soleil entre à flots et où ma femme joue en ce moment du Schumann (2).

Merrill retravaillait quelques poèmes et préparait son dernier recueil, *Une Voix dans la foule*.

3. UNE VOIX DANS LA FOULE (1909). — Merrill continua de suivre avec un actif intérêt toutes les manifestations littéraires nouvelles et encouragea de ses conseils, de ses sympathiques avis et surtout de son aide financière ceux des jeunes qu'il en croyait dignes. En 1908, il avait offert de subventionner *l'Antée*, petite revue qui se fonda bientôt avec *la Phalange*. En 1909, il écrivit de Saint-Tropez à Fontainas :

J'apprends ce matin par le *Courrier de la Presse* que j'offre pour ma petite part, en tant que membre du Comité, un banquet à Saint-Pol Roux. Mon Dieu, que je voudrais être des vôtres ! Cela me rappellerait les bons vieux temps, ces meilleurs temps du symbolisme.

Je trouve que nous entrons dans une période stupide et prosaïque. Plus moyen d'emballer les jeunes pour l'anarchisme — ou le socialisme — ou le

(1) Poème inédit.

(2) Lettre inédite à André Fontainas, 19 décembre 1908.



STUART MERRILL ET JEAN MORÉAS.

symbolisme — ou l'occultisme — ou le demi-airisme — ou le wagnérisme, ou tous les autres « ismes » de notre bouillante jeunesse. J'embrasserais Maurras parce qu'il sait encore se faire mener au poste pour ses idées que j'abhorre. Maintenant les poètes sont tous sous-préfets à vingt-cinq ans.

Tout cela pour vous faire comprendre combien j'aurais voulu me saouler d'exécrable champagne en l'honneur de notre vieux et admirable compagnon Saint-Pol Roux le magnifié !

Ah ! qui nous rendra nos banquets d'antan, où Bibi la Purée coudoyait (j'ai vu cela !) Mérovak, l'homme des cathédrales ! Et Verlaine arrivant ivre mort au banquet donné en son honneur, soutenu par Gabriel Vicaire, un tantinet moins ivre, qui l'encourageait à deux mètres de la place d'honneur par ces paroles : « Allons, encore un effort, nous sommes bientôt arrivés ! »

Tout cela était déplorablement immoral, que dis-je ? affreusement crapuleux, mais c'était au moins quelque chose comme un frénétique abandon à la vie. Les uns devenaient pochards et les autres moines. Et il n'y avait pas de futurs sous-préfets parmi nous. Encore aujourd'hui des Quillard, des Hérold attendent le moment précis où un Clemenceau ou un Picquart deviennent ministres pour se tourner contre eux (1).

Au mois de mai 1909, son manuscrit est prêt à être envoyé à Alfred Vallette. Il avait un moment pensé à l'appeler *la Voix d'un Homme* ; mais avec sa modestie naturelle, il choisit le titre d'*Une Voix dans la foule* (2). André Fontainas, dans son admirable préface de *Prose et Vers*, toute vibrante de sympathie, de dévouement et de fidélité à son ami, voit dans ce titre l'expression d'un sentiment que Merrill avait en commun avec Walt Whitman et qui est un des traits caractéristiques de sa race. Il est vrai que Merrill aurait dit avec Whitman « ... no stander abore men and women or apart from them (3). » Il me semble pourtant que, par le titre de son volume, Merrill veut indiquer qu'il n'est qu'un homme parmi les hommes ; qu'il a, comme eux tous, connu la douleur et la joie ; qu'il s'achemine comme eux vers la destinée commune ; que sa voix n'est qu'une de leurs voix, tandis que Walt Whitman se sent plutôt « la » voix de la foule à laquelle il veut se mêler : « *It is you talking just as much as myself. I act as the tongue of you* (4) », dit-il à cette foule. Cette distinction n'a pas dû

(1) Lettre inédite à Fontainas, 5 février 1909.

(2) Stuart Merrill, *Une Voix dans la foule*, in-18, 212 p., tiré de 1000 à 1500 exemplaires, Société du Mercure de France, 1909.

Cette même année, Merrill, avec Grégoire Le Roy, Marlow et Dumont Wilden, se charge de recruter des collaborateurs français pour une nouvelle revue qui doit se fonder comme protestation contre *la Belgique artistique et littéraire*.

(3) « ... Je ne suis pas celui qui se tient au-dessus des hommes et des femmes ou à part d'eux. »

(4) « C'est vous qui parlez tout autant que moi-même. Mon rôle, c'est d'être votre langue. »

échapper à Merrill, car, dans son article sur Walt Whitman, il définit ainsi le surhomme : « celui qui donne une voix à la muette douleur de la multitude ». Distinction légère et qui ne les sépare guère, car il est certain que Merrill se rapproche de plus en plus de Whitman dans les derniers poèmes de ce recueil.

Le volume s'ouvre sur un sonnet — *Dédicace* — adressé au grand poète et cher ami, Émile Verhaeren, dont Merrill a suivi avec admiration l'effort persévérant dans « la voie de la charité sociale ». A Merrill et à Verhaeren étaient communes les mêmes tendances internationalistes, la même foi en « quelque rêve futur qui serait la justice », la même « attitude d'accueil suprême de toute l'humanité, avec une rude fierté individualiste et panthéiste (1) ». Verhaeren est une de ses plus sûres amitiés des derniers jours. Ce sonnet, paru dans *le Beffroi*, en avril 1905, est une des belles pièces du recueil. Merrill évoque, avec les sonorités de ce nom, les principales étapes dans l'évolution poétique du poète des *Villes tentaculaires* :

Vous évoquez l'effroi, la bataille et la mort
Et la rage de l'homme en lutte avec le sort,
La Cité qui flamboie et la forêt qui brûle.

Mais parfois, Verhaeren, votre nom devient doux
Comme un appel de cloche au fond du crépuscule ;
Nous écoutons alors rêver l'amour en vous !

Une Voix dans la foule se compose de six groupes de poèmes (2) : *l'Appel du Passé, Des cris dans la Nuit, Suites de Romances, les Paroles de l'Amour, le Soleil sur les fleurs, les Chants de la Nature*. La diversité de ces sujets, et les vingt années sur lesquelles s'échelonnent les morceaux font que c'est la moins homogène des œuvres de Merrill. Pourtant ces poèmes sont groupés d'après un plan très clair. Pris dans l'ordre où l'auteur les présente, ils illustrent admirablement les éléments très divers de son inspiration, et, ce qui fait leur plus grande valeur, ils jalonnent une par une les étapes successives de sa pensée. Ils sont « l'expression synthétique d'une vie » depuis les légendes du début, jusqu'au chant final, élargi d'aspirations cosmopolites. Merrill resta jusqu'à la fin de sa vie le poète épris de symboles et de légendes, l'amant du passé en art, le prêtre de la religion de la Beauté ; mais en même temps, il y a en lui le prophète, le voyant, le

(1) René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*, p. 352 (Crès, 1925).

(2) Beaucoup de ces poèmes avaient déjà paru dans *l'Ermitage, la Plume, Vers et Prose, la Vogue* (1891) et *le Mercure de France. Souvenir d'automne* paru dans *l'Almanach de la Roulette, et A celle qui se mirait dans l'eau, à la Phalange*.

socialiste épris d'utopies, passionné pour l'avenir de l'humanité. Ce sont là deux grandes tendances caractéristiques de son œuvre. Elles expliquent l'abîme qui semble séparer *l'Appel du Passé* des *Chants de la Nature*. Mais on peut dire qu'elles concourent d'autre part à donner de l'unité à l'œuvre, car elles ont l'une et l'autre leur origine dans ce qu'il y a de plus essentiel à la nature du poète, à savoir : « le goût du rêve ». C'est le rêve qui avait conduit Merrill vers les légendes qui servent de paysages féeriques à ses vers de jeunesse. C'est le rêve aussi qui lui ouvre les perspectives lointaines d'un avenir où les hommes seront bons et heureux. Il a toujours marché les yeux fixés sur le même flambeau, qu'il fût dans la main de Mallarmé ou dans celle d'un William Morris : le flambeau de l'idéal.

Comme William Morris, de plus en plus Merrill œuvra pour l'avenir sans être d'ailleurs jamais infidèle au passé. En se vouant à la cause populaire, il n'oublia jamais que « le devoir suprême du poète est de créer autour de lui de la Beauté ». « Lorsqu'il se dépensait en actes, c'était pour notre temps, lorsqu'il œuvrait en art, c'était pour tous les temps (1). » Croisade contre la laideur, croisade contre le malheur, c'est tout un pour Merrill. L'injustice et la contrainte sont aussi laides que le mobilier moderne ou une œuvre littéraire dénuée d'art. C'est sur ce terrain que l'artiste et le prophète se rencontrent. Beauté et Bonté sont sœurs jumelles.

On constate (dirons-nous : avec étonnement ?) qu'après avoir, non sans bonheur, créé dans *les Quatre Saisons* un vers très original et personnel, Merrill, dans ce dernier recueil, revient au vers classique : — aventure qui n'est pas nouvelle...

Dans ce retour au classicisme, rien d'étroit. Au contraire, c'est parce que Merrill avait la vue large qu'il a, dans son ensemble, embrassé le mouvement qui avait donné naissance au vers libre. Ce qu'il veut, c'est retenir du symbolisme ce qui est de toutes les époques. Il n'oublie pas que ceux à qui il est donné de survivre au temps ont, en commun, certaines grandes qualités qui seules peuvent durer : simplicité, sincérité, mesure, proportion. L'art de ses derniers vers devient plus solide, plus sobre, plus simple. S'il ne renonce pas tout à fait à ses anciens artifices d'allitération et d'assonance, il les dissimule, et le plus bel éloge qu'on puisse lui adresser est « qu'on n'y entend pas les mots ».

(1) William Morris, *la Société nouvelle*, juillet 1908.

*
* *

Oubliez six comtés au ciel souillé de fumée;
Oubliez la hennissante vapeur et les coups de piston;
Oubliez l'étendue de la hideuse cité.

(WM. MORRIS, Trad. S. M.)

L'Appel du Passé et les *Cris dans la Nuit* développent les mêmes thèmes de solitude, de mort et de désastre. La façon de les traiter est essentiellement différente. Dans le premier groupe, la pensée se dissimule souvent sous quelque large symbole. Dans le second, l'expression est directe. La formule qui semble le mieux caractériser *L'Appel du Passé* a été donnée par Jean Royère : C'est le symbole dramatique d'un *Roi Lear* poète, traité lyriquement (1).

Ce qui distingue surtout ces pièces de celles où le poète avait jadis chanté les désastres s'acharnant sur les rois déchus, c'est qu'elles ne prétendent plus à une sorte d'impassibilité. Si les vers de *L'Appel du Passé* sont restés souvent parés de robes de pourpre et de bijoux (selon la première manière de Merrill), ils ne cherchent plus à étonner par leur virtuosité et leur éclat. Ils n'aspirent qu'à une chose : émouvoir par leur lyrisme. A chaque vers, l'émotion personnelle transperce le mince symbole dont l'artiste a enveloppé sa pensée. C'est ainsi que, sous le symbole royal, on assiste en fait à des épisodes de la vie intime du poète. L'initiation à la douleur a transformé en cri humain les éclats métalliques des buccins. Tous les désastres semblent s'abattre sur la tête qui porte le fardeau de la couronne.

Les signes de ma chance au ciel s'étaient éteints.

Je connus la défaite et la fuite au hasard,
Les carrefours de l'ombre où la peur tremble et tâte,
Les foyers refroidis qu'on abandonne en hâte
Et les chemins étroits qui ne vont nulle part.

(Les Paroles du roi inconnu) (2).

Lugubres à voir sont les fantômes qui font cortège au roi : guerre, trahison, solitude, vieillesse et mort...

Le malheur me poursuit, et le bonheur me fuit.

Dans un poème où Merrill déploie sa vigueur et toute la maîtrise de son art, il nous montre son rêve de bonheur brisé par la guerre. Le calme

(1) Jean Royère, *Une Voix dans la foule, la Phalange*, 20 août 1909.

(2) *Une Voix dans la foule*, p. 35.

bonheur est soudain écrasé comme une fleur sous le talon ferré de l'envahisseur :

Puis la fuite, toujours l'âpre fuite parmi
Les étendards baissés et les échines lasses !

Enfin, pour mettre le comble à son malheur, la révolte, la trahison et, pires que la mort, les huées de la foule qui ne le reconnaissait pas. Ce roi, figure centrale de tout ce groupe de poèmes, est le symbole de la fierté d'un poète.

L'événement qui assombrit quelque temps la vie de Merrill se reflète souvent dans ces poèmes. On trouve dans *le Roi Fou* cette angoisse de la solitude souvent exprimée dans ses lettres de l'époque :

Ce sera pour le fou l'angoisse d'être seul
Même pour trépasser. Ni larmes, ni prières !
Nul ami ne clora d'un doigt doux ses paupières,
Nulle amante pour lui n'ouvrira le linceul.

(*Le Roi fou*) (1).

Le 14 décembre 1903, Merrill écrit à Ferdinand Herold pour lui donner des instructions à suivre en cas de mort ; car « désormais je suis seul au monde ». Et le tête-à-tête avec cette solitude devient d'autant plus lugubre que l'âge commence à refroidir l'ardeur de son corps :

Sur ses cheveux neigeait l'hiver...

sans pourtant éteindre la flamme toujours ardente de son âme qui veut rester invincible :

Et dans ses yeux brûlait l'été...

Mais, sur les pas de la vieillesse qui s'approche, se glisse l'ombre :

De celle qu'on ne nomme pas.

Le poète voit en elle l'amie qui soulagera tous ses maux.

O-Dieu, quand atteindrai-je au bord de mon destin
Et quand donc, à ce corps de vieillard qui succombe
S'ouvrira-t-il, le doux abîme de la tombe ?
O Mort, ne veux-tu pas d'un si pauvre butin ?

(*Les Paroles du Roi inconnu*) (2).

Deux poèmes seulement de *l'Appel du Passé* ne sont pas l'évocation directe du symbole royal : *Le Paon blanc* et *C'étaient sept Princesses*, tous

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 17.

(2) *Ibid.*, p. 38.

les deux plus légers de ton et plus riants comme images. *Le Paon blanc* est un des poèmes où Merrill a le plus heureusement combiné les éléments plastiques : forme, couleur, parfum, musique. C'est comme la péroration triomphante des poèmes fastueux et mélodieux de la première manière :

Le paon blanc criant dans la nuit bleue
Où la brise éparpille les fleurs
Des cerisiers pâles sur sa queue,
Au fond du parc vaporeux les pleurs
De l'eau qui s'écoule des fontaines
Dans des marbres de maintes couleurs.

(*Le Paon blanc*) (1).

Dans ce poème, il y a toute la couleur, tous les parfums des jardins d'Italie.

Les Sept Princesses ont les mêmes qualités picturales. Le morceau fut peut-être inspiré par un tableau de Charles Guérin ; à la couleur, on dirait un Maxfield Parish :

Le pays alentour semblait vu dans un rêve.
Au bord des bassins bleus dormaient des palais blancs.
On entendait au loin déferler sur la grève
La mer, avec un bruit de soupirs somnolents.

Des paons, rouant sur des balustrades de marbre,
Ouvraient leurs éventails d'émeraude au soleil.
Midi brûlait. L'ombre était ronde sous chaque arbre,
On se sentait les mains lourdes, comme en sommeil.

(*C'étaient sept Princesses*) (2).

Quelques-uns des vers de *l'Appel du Passé* datent de l'époque lointaine des *Fastes* : ils sont d'ailleurs en petite quantité, et il faut ajouter qu'ils sont nettement inférieurs aux autres vers du recueil. Ici, le vers s'est assoupli, l'orchestre s'est assagi ; et parfois un grand souffle de lyrisme passe, qui transporte la pensée à des hauteurs que certes *les Fastes* n'avaient pas atteintes. Quoique le poète passe par un moment de profond découragement, il lui reste toujours son don poétique et sa foi en un meilleur avenir.

Je sais que devant Dieu je suis toujours le roi
Qu'on ne dépouille pas de sa puissance occulte.
Car malgré la défaite, et la fuite et l'insulte,
Et le tocsin sonnant au plus haut du beffroi,

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 25.

(2) *Ibid.*, p. 29.

Je crois voir resplendir au fond des nécropoles
 Mon diadème d'or, que dans les temps futurs,
 Ceindra quelque héros qui, pur parmi les purs,
 Aura compris le sens sacré de mes paroles!

(*Les Paroles du Roi inconnu*) (1).

Les Cris dans la nuit révèlent directement, mais avec discrétion, l'histoire de la crise sentimentale de 1905. Ici, la mort, le désespoir et la folie se promènent la main dans la main. « La poésie que je rêve maintenant, écrit-il à Fontainas, est une poésie nue, sans robes de pourpre ni bijoux d'or, brûlant de son propre feu intérieur, s'imposant par sa seule passion (2). »

Écrit dans la tristesse est, je crois, le plus beau poème de ce groupe et le meilleur spécimen de cette poésie que Merrill vient de définir. Comme en une avenue jalonnée de statues, s'y succèdent les images plastiques. L'amant voit encore se dresser sur son seuil la folie à qui il fit jadis accueil. Lui-même devient la figure de la désolation :

J'écoute, le front dans mes paumés
 Et les coudes sur mes genoux,
 Le chuchotement des fantômes...

(*Écrit dans la tristesse*) (3).

« Femme, ne reviens pas épandre ta chevelure sur mon seuil » nous fait songer, par son attitude accroupie, à la *Danaïde* de Rodin. Les images qui évoquent le silence et l'oubli sont d'une belle originalité. L'araignée devient la « grise tisseuse de l'oubli », l'horloge ne sonne plus faute d'une main de femme pour la remonter, et chaque heure tombe comme une larme silencieuse dans cette désolation.

Des vers tels que :

Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage
 Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

(*L'Ennemi*) (4).

qui sont de Baudelaire, — pourraient servir d'épigraphe à *Écrit dans la tristesse*.

Les poèmes du groupe *Cris dans la nuit*, ne datent pas de plus loin que 1900. En les lisant, on suit le poète dans « la ténébreuse vallée » où il descendit — où il rencontra ses rêves morts. La folie qui lui tend la main

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 39.

(2) Lettre inédite à Fontainas, 21 déc. 1907.

(3) *Une Voix dans la foule*, p. 51.

(4) Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*.

devient pour le poète une véritable hallucination. Il en est partout poursuivi. Il a une peur affreuse de céder à la tentation de noyer son angoisse dans l'ivresse, et la honte étreint son cœur. Heureusement, il ne s'attarde pas dans ces chemins redoutables. Il marche toujours, et, à mesure qu'on s'approche de la fin du cycle, on sent que des rayons d'espoir ont pénétré jusqu'à lui.

C'en est-il bien fini de la vieille folie ?

demande-t-il enfin, et cette deuxième partie du recueil se termine par le poème, *Foi* :

Je me trouve au tournant de la route,
Les yeux cherchant ce qu'on ne voit pas,
Les mains folles comme lorsqu'on doute,
Les pieds ne suivant plus d'autres pas,
Mais j'ai gardé confiance toute
Que l'auberge est ouverte là-bas (1).

(Foi.)

Le poète a retrouvé sa force et sa vigueur. Il a rejoint sur la route un William Morris qui, sur le même thème, avait modulé :

Allez votre chemin vers le doute et la lutte ;

Mais voici la vieille auberge, et les lumières, et le feu (2).

Merrill est sorti pour toujours de ces ténèbres perfides. Le bref voyage l'a instruit. Comme à tant d'autres, la leçon sera salutaire et elle lui vaudra ce qu'elle avait valu à Oscar Wilde : d'ajouter une nouvelle corde à sa lyre.

*
* *

Dans *Suite des Romances* et *Paroles de l'amour* le poète chante le bonheur retrouvé, la mort (que Merrill ne veut jamais séparer de l'amour), et, sur des airs très délicats, il module des refrains qui rappellent les chansons populaires. Ces poèmes se rattachent nettement aux *Petits Poèmes d'automne*. Il a ici admirablement triomphé des difficultés d'une facture qui doit son prix aux nuances, à la délicatesse du sentiment, à la simplicité. On trouve là des vers chantés selon le précepte verlainien « sans rien qui pèse ou qui pose » :

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 70.

(2) *Le Message du vent de mars* (traduction Stuart Merrill). *La Société nouvelle*, art. cité.

Je voudrais, pour bercer mon ennui,
Des mots qui n'eussent pas plus de suite
Que le bruit de la brise, la nuit,
Ou de l'eau dont écume la fuite.

Je rêve à des songes indéfinis
Que n'alourdirait nulle parole,
Gazouillis qui s'éteint dans les nids,
Vol d'abeille autour d'une corolle.

(*Suite de Romances, IX*) (1).

Merrill a su renouveler par une touche délicate et personnelle le vieux thème de la fuite de l'amour et du bonheur. Il a trouvé des rythmes et des refrains qui bercent par la douceur et la persistance de la modulation et qui ont tout le charme des petits poèmes (rondeaux) d'amour des xv^e et xvi^e siècles.

Que les autres chantent la rose!
La fleur du cœur est le souci.
Ah! que la vie est triste chose
Quand celle qu'on aime est sans merci!

(*Suite de Romances, X*) (2).

Dans cette strophe encore, faite de vers impairs, le refrain vient compléter la mélodie :

Un éventail près d'un gant,
Et ce parfum de verveine!
C'est tout d'un amour si grand.
Que mon cœur, que mon cœur a de peine!

(*Suite de Romances, XI*) (3).

Il faut un métier d'une rare précision pour arriver à produire une émotion si délicate avec des moyens en apparence aussi simples.

* * *

Les plus beaux vers des *Paroles de l'amour* (4) sont ceux inspirés par la fiancée. Le poète aspire de toute son âme à un amour infiniment pur et

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 91.

(2) *Ibid.*, p. 93.

(3) *Ibid.*, p. 95.

(4) Ces poèmes sont d'inspiration très différente; une période de dix-huit ans les sépare les uns des autres.

profond, tout de tendresse, de protection, de sollicitude pour le bonheur de celle qui lui apporte la clarté et la grâce, qui fait renaître en lui et autour de lui la beauté de la jeunesse. *Ame de Vierge, Ta Voix, le Piano, Adagio* respirent une tendresse et une reconnaissance ineffables.

Malgré l'espoir, qui renaît en cette vie nouvelle, *les Paroles de l'amour* se terminent sur une note de mélancolie et sur l'image de la mort.

Pitié ! Je songe trop à des douleurs anciennes
Et qu'un nouvel automne attriste les chemins.

Pitié ! Puis-je savoir combien de temps encore
Nous marcherons ainsi, l'un à l'autre liés ?
Qui de nous va mourir entre l'ombre et l'aurore ?

Et ne te penche plus sur l'onde des fontaines
Où le soupir des nuits fait choir les feuilles d'or.
Je craindrais d'y revoir, en ombres incertaines,
Ton visage s'éteindre ainsi que dans la mort.

(Dans le parc ancien) (1).

Arrivé à mi-chemin dans la vie, il est des blessures dont on ne guérit pas.

Chose rare dans les vers de Merrill, *le Soleil sur les fleurs* se compose de poèmes d'où la note de mélancolie est bannie, où le ton et le rythme sont légers, gais, comme si le poète avait tenu à présenter ici, tour à tour, chacun des thèmes les plus différents de la musique humaine. Quand, un seul instant, l'ombre de la mort tamise la lumière du soleil, ce n'est que pour faire mieux sentir toute la joie de vivre. Si rares que soient chez Merrill les poèmes purement objectifs, *l'Orage* et *Souvenir d'automne* sont cependant deux tableaux de la paisible campagne, où la vie se meut sans que le poète y mêle ses propres sentiments.

Dans les *Chants de la Nature*, Merrill atteint à la hauteur et à la sérénité de la grande poésie. Une de ses admirables lettres à André Fontainas révèle l'importance qu'il attachait à ce dernier groupe de poèmes : « C'est pour donner plus d'autorité aux pièces finales où je prêche comme vous une sorte de morale stoïcienne, que je m'abandonne à des sentiments plus vulgaires dans une série précédente (2). »

Pour arriver à ce dernier groupe, *Chants de la Nature*, nous avons dû

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 137-138.

(2) Lettre inédite à A. Fontainas, 21 déc. 1907.

parcourir avec le poète les grandes étapes de son évolution. Nous voici revenus aux grands thèmes humanitaires des *Quatre Saisons*. La pièce liminaire (dédiée à Albert Mockel) nous ramène au *Beau Pays*. On dirait que le poète a voulu, après un long et dur chemin, se replonger dans le sein de la nature qui lui avait inspiré ses plus beaux vers et à laquelle il devait les meilleurs moments de sa vie :

Pays de troupeaux lents, d'eaux vives et d'yeuses,
Me voici qui reviens, meurtri par la cité,
Te demander la paix douce aux âmes pieuses
Et l'oubli de l'hiver et l'espoir en l'été.

Mes mains fleuriront bon comme cette contrée,
Mes lèvres rediront ses anciennes chansons.
Je comprendrai la foi qu'il faut avoir, sacrée,
En l'œuvre de la vie et des quatre saisons.

Mon retour sera doux comme le printemps même.

(*Le Beau Pays*) (1).

Pour exprimer ce grand espoir, — ce retour au sein de l'universelle mère, — le rythme des vers reprend plus souple, plus ample, plus calme, presque majestueux.

Dans ces poèmes sont repris les thèmes successifs des *Quatre Saisons* : panthéisme, optimisme, adjurations, élan vers la vie, espoir en l'avenir de l'humanité ; mais il y a ici une note nouvelle. C'est que la douleur a élargi la vision du poète. « *People talk of suffering as a mystery*, écrit Oscar Wilde. *It is really a revelation* (2) ». Quand Merrill écrivit les *Poings à la Porte*, il lui était aisé d'espérer en l'avenir, puisque la joie était sa compagne, mais il fallait une grande force morale pour reprendre cette belle confiance en la vie qui chante dans la *Bonne Mort* :

Je sais que tout hiver prépare un renouveau,
Que la saison d'azur suivra la saison grise,
Et qu'une graine chue au hasard de la brise
Fait éclater un jour les portes du tombeau.

(*La Bonne Mort*) (3).

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 167 et 169.

(2) « Les gens disent que la souffrance est un mystère. Elle est en réalité une révélation. »

(3) *Une Voix dans la foule*, p. 187.

Le poète évoque, au moment de la mort, tout ce qui lui avait été cher au cours de sa vie :

Quand vous me fermerez les yeux au jour du monde,
Je voudrais qu'en la rue, où de l'herbe verdit,
Passassent des amants, ou bien qu'on entendit
Des enfants aux cheveux épars danser la ronde.

.

J'écouterai tomber les roses sur les roses,
La saison qui s'en vient sur celle qui s'enfuit,
La neige sur la neige et l'aube sur la nuit.
Quand on est mort, on doit entendre tant de choses!

(*La Bonne Mort*) (1).

Les amants, les enfants, les saisons dans leur éternelle ronde, la beauté, voilà quels avaient été les objets de ses prédilections. Le poème se termine sur un chant viril d'optimisme :

Je mets ma foi dans l'œuvre obscure des années.

Ce même optimisme inébranlable se dégage de *la Leçon*. On croirait dans cette apostrophe à la nature, entendre un des grands poètes romantiques :

O ciel de ce pays, brises, parfums, couleurs,
Me voici qui reviens en la saison des germes
Vous demander, très las de la grande cité,
La leçon du silence et de la solitude.

(*La Leçon*) (2).

C'est la science moderne qui lui dicte la réponse sur laquelle se clôt le poème :

Car rien ne se perdra, ni la moindre parole,
Ni le moindre rayon épars au point du jour,
Ni la moindre semence au cœur de la corolle.

(*La Leçon*) (3).

.

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 186.

(2) *Ibid.*, p. 190.

(3) *Ibid.*, p. 191.

WALT WHITMAN ET *le Vagabond* (1)

« I have loved the earth, sun, animals.
I have despised riches,
I have given alms to every one that as-
ked » (2).

WHITMAN, *Leaves of Grass*.

Nous savons que Merrill avait voué à Walt Whitman une vénération pieuse et farouche. Il l'avait vu une fois à New-York, « à cet âge heureux où le respect littéraire prend toute la force d'une émotion religieuse ». Après sa conférence sur Lincoln, Whitman reçut ses amis connus et inconnus dans la chambre de son hôtel. Merrill était allé lui présenter le numéro de *la Vogue* où avait paru une traduction par Laforgue de son *Enfance d'Adam*. Whitman accueillit Merrill avec bonté et celui-ci n'oublia jamais ces instants passés dans la présence du maître vénéré.

Merrill partageait de plus les idées de Whitman : sa philosophie panthéiste, son optimisme inébranlable, son amour de la liberté, son espoir en l'avenir. Il admire la franchise de son expression, son refus d'être contraint par la pudeur, l'espèce de piété qu'il a pour le corps humain, son respect de l'individu. Quelle est, des phrases suivantes, celle qui n'eût pu sortir de la plume de Merrill ?

My call is the call of battle — I nourish active rebellion (3)...

There will shortly be no more priests — I say their works is done (4)...

O days of the future, I believe in you (5) !...

Underneath all are individuals,

I swear nothing is good to me now that ignores individuals (6) !...

(1) Toutes les citations de Whitman se trouvent dans *Leaves of Grass*, édit. John Burroughs, Thomas J. Crowell Co, New-York, 1902.

Toutes les citations de phrases traduites par Léon Bazalgette se trouvent dans *Feuilles d'herbe*, Walt Whitman, *Mercure de France*, 1922.

On a cru voir dans *le Vagabond* des ressemblances si frappantes avec la pensée de Whitman qu'il était utile de les signaler. Les vers où l'analogie est le plus frappante ne se trouvent pas tous dans l'édition définitive de Whitman. C'est ainsi que nous avons été obligée d'avoir recours à une édition plus ancienne.

(2) « J'ai aimé la terre, le soleil, les animaux. J'ai méprisé les richesses, j'ai fait l'aumône à tous ceux qui m'ont tendu la main. »

(3) *Poem of the road*, p. 215.

« Mon appel est l'appel de bataille, je nourris la rébellion active. »

(Trad. LÉON BAZALGETTE).

(4) *Chants démocratique*, p. 91.

« Il n'y aura bientôt plus de prêtres : je dis que leur tâche est achevée. »

(5) *Ibid.*, p. 86.

« O jours de l'avenir, je crois en vous. »

(6) *Ibid.*, p. 92. « Dans tout, il faut tenir compte de l'individu. Je jure que rien ne me paraît bon, du moment qu'on ignore l'individu. »

Et combien pourrait-on citer d'autres pensées qui trouvèrent leur écho dans le cœur de Merrill ! Dans trois des *Chants de la Nature* : *l'Invitation au Bonheur*, *la Leçon*, et surtout dans *le Vagabond*, nous trouvons exprimés des idées et des sentiments que Merrill partageait manifestement avec son grand compatriote. Dans *le Vrai Temple (les Quatre Saisons)*, il ne craint pas de se montrer convaincu, — comme l'était Whitman, — que le corps humain est sacré.

Cette idée est exprimée par Whitman dans *Leaves of Grass*,

Divine am I inside and out, and I make holy whatever
I touch or am touched from,
The scent of these arm-pits, aroma finer than prayer,
This head more than churches, bibles, and all the creeds (1).

L'Invitation au Bonheur est, comme *la Leçon* et *le Vagabond*, un chant de joie, de force, de vie. Le premier de ces poèmes donne une note toute païenne qu'on ne retrouve pas dans les autres. Merrill, nous l'avons dit, avait entrepris une traduction de Virgile. Est-ce le charme du Mantouan qui se reflète dans *l'Invitation* ? On respire dans ces vers un air vif et salubre :

Oubliez alors le nom même de la tristesse.
Laisse-toi, tout ce jour, séduire par la Vie
Qui te sourit, et chante, et danse, si ravie
Qu'on dirait qu'elle a bu tous les vins de l'automne.
Donne un peu de ta joie à chacun, comme on donne
Les fruits d'une corbeille ou les fleurs d'une gerbe,
Sans trop se soucier s'il en tombe dans l'herbe.

(*L'Invitation au bonheur*). (2).

Cette nature, source de toute joie, est l'âme universelle.

Tout vit, et chaque fleur est l'image du monde.

Pour Merrill comme pour Whitman « *nature is the great mother* ». « Terre, ô mère en qui dort toute la vérité », écrit-il dans *la Leçon*.

Dans *le Vagabond* (poème qui clôt le livre et qui est la plus ample et la plus universelle de ses compositions), le lien qui rapproche les deux poètes est encore plus étroit.

(1) *Walt Whitman*, p. 40.

« Envers et endroit, je suis divin et je sanctifie tout ce que je touche ou par quoi je suis touché.

La senteur de mes aisselles est arôme plus fin que la prière,
Cette tête plus qu'églises, bibles et tous les credos. »

(Trad. LÉON BAZALGETTE).

(2) *Une Voix dans la foule*, p. 179.

Marcher, inlassablement, hardiment, en quête du « divin », c'est, pour Merrill comme pour Whitman, la chose sacrée, le but même de la vie. Ce thème avait déjà été effleuré dans *La Route* et dans *les Quatre Saisons*.

En oubliant le nom de la ville d'où nous sommes.

Nous apprendrons celui de la ville où nous allons.

(Vers la ville inconnue) (1).

« Malheur à ceux qui partent et qui se repentent, s'écrie-t-il. Quand on est parti, il ne faut jamais regarder en arrière... ni regretter les jours qui sont à jamais enfuis (2) ». Pour Whitman, non plus, l'âme, une fois vouée à cette quête, ne doit jamais reculer, ni se reposer.

Impossible, en vérité, de lire *le Vagabond* sans entendre, au delà des mers, une voix à l'unisson de la sienne. Voix de Walt Whitman, invitant tous les êtres à se joindre à lui sur la grande route ; et Merrill a entendu résonner dans son cœur l'écho de cet appel. Dans le vaste chant cosmique de Whitman, il reconnaît l'élan de son propre cœur : et de toute la sympathie et de tout l'enthousiasme dont son âme est capable, il se laisse gagner par la beauté et la force de cette voix venue du nouveau monde.

C'est surtout dans *The Poem of the Road* (*Le Poème de la route*), que Merrill entend la voix à laquelle il répond.

Allons! Whoever you are, come travel with me (3)!

Voici le but de sa quête :

This is the soul's adventure to find God.

The voyage is far and perilous across uncharted spaces
But resolute the soul fares forth (4).

...Ta route? L'aventure.

N'es-tu pas, vagabond, l'enfant lointain des Mages
Qui suivirent l'étoile et découvrirent Dieu ?

(*Le Vagabond*) (5).

(1) *Les Quatre saisons*, p. 155.

(2) Cité par Rudmose-Brown dans *French Literary Studies*.

(3) *Poem of the Road*, p. 240.

« Allons, qui que tu sois, en route avec moi. »

(4) Cité par Carleton E. Noyes : *An approach to Walt Whitman*.

« Voici l'aventure de l'âme voulant trouver Dieu. »

« Voyage lointain et périlleux à travers des espaces inexplorés. Mais résolue, l'âme va de l'avant. »

(5) *Une Voix dans la foule*, p. 196.

C'est lui le poète, l'individu (*the individual*) qui quitte foyer, femme et enfants pour prendre la grand'route : « *I take to the open road* » : c'est lui le vagabond. Merrill entend cet appel. Moins sûr de lui que son aîné, « d'âme moins rude », il ne se fait pas le porte-parole de la multitude; mais, de la foule, sa voix se lève pour répondre. Il prend son bâton, il cède à l'invitation.

Allons! whoever you are! come forth!

You must not stay sleeping and dallying there in the house (1).

et la réponse vient :

Vagabond, j'ai senti soudain que tu frappais

A mon cœur. Ton appel fit bondir ma paresse (2).

Le poète n'avait qu'à rester dans la paix et la tranquillité de son foyer.

J'étais sûr de la paix dans le petit enclos.

Je n'avais qu'à laisser passer, auprès des flots

Du fleuve ensoleillé, les heures sur son âme (3).

Mais il a entendu l'appel du vagabond dans son cœur :

Allons! we must not stop here.

However sweet these laid-up stores, however convenient

this dwelling, we cannot remain here,

However sheltered this port, and however calm these waters,

we must not anchor here (4).

Et la réponse vient prompte et claire. Le poète a compris que la « quête » est le premier devoir et que ce devoir le libère de tout autre :

Attends-moi! J'ai compris le sens de ton appel.

Me voici! J'ai fermé sans un regret ma porte

Sur la paix et l'amour. O liberté, qu'importe

Cet amour qui s'est fait l'esclave de la loi?

Ou cette paix qui tremble à l'abri de la foi?

Arrière, enfant qui geins, et toi, femme qui pleures (5)!

(1) *Poem of the Road*, p. 244.

« Allons! homme ou femme! avance! tu ne dois pas rester là à dormir et à baguenauder dans la maison. »

(2) *Une Voix dans la foule*, p. 195.

(3) *Ibid.*, p. 194.

(4) *Poem of the Road*, p. 240.

« Allons, il ne faut pas nous arrêter ici.

» Si délicieuses que soient ces réserves amassées, si plaisante cette demeure, nous ne pouvons rester ici.

» Si abrité que soit le port et si calmes ces eaux, nous ne devons jeter l'ancre ici. »

(Trad. LÉON BAZALGETTE).

(5) *Une Voix dans la foule*, p. 196-197.

« *Whosoever loveth father or mother more than me is unworthy of me* (1). »
C'est là la devise des deux poètes.

Ce n'est pas en dormant dans les vieilles demeures
Qu'on apprend à bâtir sur les nouveaux chemins !
Plus d'obstacles à mes pas, plus de liens à mes mains !
Je veux suivre les vents, les ondes et les ailes,
Loin des devoirs mesquins et des respects fidèles
Qui forcent les genoux trop faibles à ployer
Et fléchissent les fronts lâches vers le foyer (2).

From this hour, freedom !
From this hour I ordain myself loosed of limits and imaginary lines.
Going where I list (3).

All parts away for the progress of Souls,
All religion, all solid things, arts, governments,
all that was or is apparent upon this globe or any globe falls into
nitches and corners before the procession of Souls along
the grand roads of the universe (4).

Plein de courage et d'enthousiasme exalté, le poète se met en route,

En criant vers la voûte éternelle des cieux
L'orgueil de vivre enfin sans tyran et sans dieux !

Mendiant, je te suis, car mon cœur veut le monde (5) !

Whitman aussi s'était mis en route : « *free, the world before me.* » Mais tandis que ce dernier, trouvant en soi tout ce qui lui suffisait, poursuit joyeusement son chemin, le poète du *Vagabond* hésite un instant, car la voix qui l'avait appelé s'est tue. Mais son doute ne dure point. « C'est à moi de chercher seul et sans défaillance », s'écrie-t-il. La haute loi morale

(1) « Quiconque aime son père et sa mère plus que moi est indigne de moi. »

(2) *Une Voix dans la foule*, p. 197.

(3) *Poem of the Road*, p. 237.

(4) A partir de cette heure, la liberté !

A partir de cette heure, je me proclame libéré des limites et des traces imaginaires. J'irai où bon me semble ! »

(5) *Poem of the Road*, p. 243.

« Tout s'écarte pour le passage des âmes.

Toute religion, toutes choses de poids, arts, gouvernements, tout ce qui est ou fut apparent sur ce globe se coule en des cachettes et coins devant la procession des âmes sur les grand'routes de l'univers. » (Trad. LÉON BAZALGETTE).

(5) *Une Voix dans la foule*, p. 198.

exige qu'on n'atteigne le but qu'en se frayant soi-même son chemin. Cette leçon aussi, il l'a apprise de son grand compatriote :

Not I — nor any one else, can travel that road for you,
You must travel it for yourself (1).

La quête, c'est le plein développement de son être (*self-realization*) : c'est à chaque individu de faire son propre salut (*to work out his own salvation*). Mais le chemin ne traverse pas toujours des prés fleuris. On lui criera des outrages quand il passera :

Même les tout petits enfants aux yeux si beaux
Me suivront dans un bruit cliquetant de sabots
Pour cracher sur mes pas et me jeter des pierres (2).

You shall be treated to the ironical smiles and
mockings of those who remain behind you (3),

dit Whitman. Le poète accepte cette condition, et celle-ci encore :

Allons ! Yet take warning !

You shall not heap up what is called riches,

You shall scatter with lavish hand all that you earn or achieve (4).

La pire épreuve l'attend : de passer à travers la ville. En quoi il diffère de Whitman qui, lui, n'a pas connu cette angoisse. Pour l'expliquer, Merrill trouve des accents qui ne sont pas inférieurs aux vers puissants et sonores de Verhaeren. Après avoir lancé l'anathème à la ville, il entonne un hymne à la mer, d'une beauté et d'une ampleur qu'il n'avait peut-être pas encore atteintes et qui sont dignes d'un grand poète. Cet hymne à la mer est peut-être ce que Merrill a écrit de plus « whitmanesque ». *Le Vagabond* s'achève sur une vision optimiste de l'avenir : « Où le maître du monde entier sera l'Amour. »

(1) *Walt Whitman*, p. 72.

« Ni moi, ni personne d'autre ne pourra faire la route pour toi :
C'est toi qui dois la faire toi-même. »

(2) *Une Voix dans la foule*, p. 200.

(3) *Poem of the Road*, p. 241.

« Tu seras régalé des sourires ironiques et moqueries de ceux qui restent en arrière de toi. » (Trad. LÉON BAZALGETTE).

(4) *Ibid.*, p. 241.

« Allons ! sois averti cependant !

« Tu n'entasseras pas ce qu'on appelle la richesse,

« Tu disperseras d'une main prodigue tout ce que tu gagneras par ton travail ou tes mérites... » (Trad. LÉON BAZALGETTE).

Pour Merrill, le développement de l'individu (le *self realization*) sera atteint par le sacrifice de ce qui est cher. Rien d'égoïste donc, dans cette aspiration, puisqu'elle vise à l'amélioration de toute l'humanité. Il est ici d'accord avec Whitman. Comme lui, Merrill suit la grande route: « *Through darkness into light meeting suffering and pain, yet singing always a... culminating song of joy* (1).

Forever alive, forever forward,

They go! they go! I know that they go, but I know
not where they go,

But I know that they go toward the best — toward something great (2).

Merrill a aimé, même vénéré Walt Whitman. Il admirait profondément sa poésie. Or, cette poésie, c'est, dans son essence, l'esprit même de l'Amérique. Est-ce à dire que Merrill, avant sa mort, eût compris que tout n'était pas esprit mercantile dans son pays natal? Je le crois. En 1904, il écrivit sur John Hay un article qui non seulement ne respire aucune inimitié contre son pays d'origine, mais qui ne contient même pas une critique. Il semble se réjouir que les États-Unis choisissent des littérateurs pour diriger leur politique extérieure. Et il n'a que des louanges pour le diplomate qui est en même temps poète.

« ...Je ne vois pas M. Delcassé écrivant de tels vers et encore moins Lord Lansdowne ou M. von Bulow! » Que n'a-t-il vécu pour voir Paul Claudel nommé ambassadeur des États-Unis! En 1912, il a même, pour son pays, un mot d'appréciation sympathique, et donne ainsi à penser qu'il n'était pas sans comprendre à la fois son haut idéal et les problèmes posés par son immense population.

Considérez donc un pays autrement puissant que la Belgique, un pays qui oppose aux quarante-trois millions d'habitants de la mère patrie sa population de cent millions. Je parle des États-Unis. Là-bas il ne s'agit plus de la rivalité de deux races, mais du mélange de toutes les races de l'univers. Pourtant,

(1) Carleton E. Noyes, *op. cit.* « En route vers la lumière à travers les ténèbres, rencontrant souffrances et douleurs, pourtant chantant toujours... un chant de joie triomphant. »

(2) *Poem of the Road*, p. 243-244.

« Toujours vivants, toujours en marche,

Ils vont! ils vont! Mais j'ignore
où ils vont,

Mais je sais qu'ils vont vers le mieux
vers quelque chose de grand. »

(Trad. LÉON BAZALGETTE).

il n'est pas d'écrivain américain dont l'ambition n'ait été d'écrire plus purement l'anglais que les Anglais (1).

Si Merrill avait vécu jusqu'en 1917, il se serait peut-être écrié avec Whitman :

America justifies itself, give it time... (2).

Une Voix dans la foule témoigne donc que les préoccupations morales et humanitaires ont pris la première place dans la vie du poète. Après la publication des *Quatre Saisons*, il avait écrit à Fontainas : « ...Puisse mon prochain livre valoir par une pensée plus haute que celle des *Quatre Saisons*. » Cette ambition est réalisée, et la pensée nous est offerte parée d'un vêtement digne d'elle. Pas d'ornements superflus : sa beauté, voilà sa parure. De langage simple et d'expression presque toujours directe, ces poèmes sont cependant illustrés de quelques images sobres, espacés de façon que leurs qualités de lignes ou de couleurs soient en valeur. Les fleurs des champs les plus humbles sont piquées d'une touche délicate, et un trait léger dessine le mouvement gracieux des enfants qui jouent. Quelques fins de poèmes sont illuminées d'une manière inattendue et saisissante :

Aussi reste-t-il là, ployé sous les désastres,
Et la bouche collée au carreau d'un vitrail,
Comme s'il voulait boire à travers leur émail
La lueur de la lune et la fraîcheur des astres.

(*Le Roi fou*) (3).

A part de très légères critiques (quelques poèmes rappellent trop certains vers de Hugo et le poète semble avoir dû forcer parfois sa voix pour exprimer toutes les notes du clavier), ce recueil demeure sans doute, par la hauteur de la pensée et la perfection de l'expression, une des belles œuvres de la génération symboliste. Sa beauté réside surtout dans cette pensée humanitaire ainsi exprimée sur le mode lyrique. Nous avons entendu ce chant dans *les Quatre Saisons*. Dans ce dernier recueil, il est repris et développé avec quelque chose, non pas de plus humain, mais de plus largement démocratique. C'est par là, me semble-t-il, que Merrill se sépare de ses contemporains français.

(1) *Le Masque*, 1912.

(2) « L'Amérique se justifie elle-même,
Qu'on lui donne le temps. »

(3) *Une Voix dans la foule*, p. 18.

Nous avons cru apercevoir dans Whitman — sinon la source même de ce sentiment — en tout cas une conception antérieure et très voisine (il resterait à savoir si, soit les symbolistes proprement dit, soit l'ensemble de la génération de 1860-1870, ont produit en France une œuvre ayant une entière analogie avec celle de Whitmān).

De nombreux articles de critique saluèrent la publication d'*Une Voix dans la foule* (1). L'œuvre fut accueillie avec une sympathique admiration. Parmi les lettres que reçut Merrill à cette occasion, celles de Verhaeren, de Francis Jammes, de H. de Régner et de P. Fort mériteraient d'être citées en entier.

Votre livre vous fait aimer et c'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire. Votre vie transparait à travers les strophes, votre vie racontée simplement, sincèrement et par conséquent hautement, et cela tranche superbement sur la monotonie rhétoricienne de notre actuelle littérature. Vous vous grandissez en écrivant et vous ennoblissez ceux qui vous lisent (2).

Henri de Régner le félicite de son admirable perfection technique et Francis Jammes y voit un titre à la gloire : « Je ne pense pas que vous puissiez passer inaperçu de ce monde dans l'autre. »

*
* *

« Je puis mourir sans peur-ayant vécu
sans haine. »

(MERRILL).

4. DERNIÈRES ANNÉES. — L'automne de l'année 1909 trouva Stuart Merrill et sa femme installés dans leur charmante maison, 22, boulevard du Roy, à Versailles. C'est là que s'écoulèrent les dernières années. Sans la cruelle persécution de la maladie, elles auraient été pour Merrill pleines de douceur et de tranquille bonheur. Là, il s'entoura des images de la beauté qu'il aimait tant. Il travaillait au grand bureau en noyer. C'était le bureau même qui avait appartenu à son père et dont il s'était servi durant le dernier séjour à New-York. Sur les rayons, ses livres préférés. Parmi eux se trouvaient les éditions principales de presque toutes les œuvres symbolistes, rendues plus précieuses encore par d'affectueuses dédicaces. Près de lui le buste en plâtre de Verlaine par Niederhausern Rodo ; sur le mur, le portrait à l'huile de Merrill par Castelucho.

(1) Pour les principaux articles de revue parus à la publication d'*Une Voix dans la foule*, Cf. Bibliographie.

(2) Lettre inédite d'Émile Verhaeren, *Digue de mer* (s. d.).

Merrill passait la matinée à faire sa correspondance. Il y prenait un réel plaisir. Ses lettres sont le vivant portrait de sa personnalité et reflètent toutes ses pensées. Elles vibrent d'émotion et d'enthousiasme pour les choses et les causes qui lui étaient chères. Elles sont pleines d'enjouement, de pointes, de douces railleries, et le rire y pétillait. Le ton devient sérieux dès qu'il s'agit d'intellectualité ou d'art, sujets qui continuent à passionner Merrill.

L'après-midi se passait en promenades, quand sa santé et celle de sa femme le permettaient. Le soir, il lisait ou travaillait à ses articles de revue ou à ses poèmes. Jusqu'à la fin de sa vie, il continua de s'intéresser à toutes les activités littéraires et artistiques ; à voir (mais moins souvent à mesure que sa santé déclinait) ses meilleurs amis, Fontainas, Herold, Mockel, Paul Fort, Vielé-Griffin, Victor Rousseau, George Marlow, Bertholo et Verhaeren, ou à leur écrire.

A partir de 1911, il partage son temps entre la France et la Belgique, où l'appelle la santé d'un être cher. Son bel optimisme brille comme un flambeau au milieu des inquiétudes qui obscurcissaient cette époque. L'hiver de cette même année, il écrit ainsi à Fontainas : « Enfin, quand les arbres seront en fleurs, nous oublierons tous nos maux et nous danserons et nous chanterons avec des grâces d'ours convalescents (1). » Il veut être de tous les comités, de tous les banquets, mais, à partir de 1911, l'état de santé le prive de bien des fêtes. Son enthousiasme ne diminue pas. Une lettre à Fontainas où il raconte sa déception d'avoir manqué le banquet Paul Fort, nous enseigne que l'état de sa santé n'avait en rien diminué son moral.

Que je vous explique pourquoi je n'ai pu aller au banquet Paul Fort. Vous l'avez deviné, c'est le froid qui m'en a empêché. Si je puis braver la fatigue, les veilles, le saumon et le champagne des banquets, le froid m'est absolument interdit. Un poumon gauche, déjà abîmé par une ancienne pleurésie, a été fortement éprouvé pendant ce sale hiver. Je fus quelque peu estomaqué le lendemain d'apprendre que j'avais prononcé un discours. J'en avais bien préparé un qu'Herold devait lire, mais il est dispersé en mille miettes au fond de ma corbeille à papier. J'en conclus que c'est mon corps astral qui s'est balladé parmi vous (2).

Merrill voulut entreprendre une nouvelle traduction, celle de Henry James : ce dernier ne l'y encouragea guère. Il écrit quelques poèmes où il revient à son faste d'antan, notamment un long poème, le *Veilleur de la plus haute tour*, dont il ne nous a laissé que les premiers vers. Il en parle

(1) Lettre inédite à Fontainas, 3 février 1911.

(2) Lettre inédite à A. Fontainas, 11 février 1911.

ainsi à Fontainas : « Je trouve que la poésie actuelle est trop psychologique, trop dénuée d'ornements, trop terre à terre. Un peu de sang, de pourpre et d'or, nom de Dieu (1) ! » Il se disperse en odelettes et petites musicailleries. « Cela me donne la sensation délicieuse d'être revenu à mes débuts et d'avoir de nouveau vingt ans », écrit-il. Il réapprend son métier, en vue d'écrire de longs poèmes auxquels il comptait se mettre sérieusement. C'est en 1910 que Merrill donne ses *Petits Poèmes d'amour* (2) au *Masque*. Il continua d'y collaborer jusqu'en 1914.

Durant ces années 1911-1914, il allait fréquemment à Bruxelles, Newport et Rochefort. Délivré par instants des inquiétudes qu'il avait eues sur la santé de sa femme, il put se mêler activement à la vie artistique belge et devint l'un des habitués de ces cafés littéraires où « sa bonne humeur, ses judicieux conseils et son haut prestige n'avaient pas tardé à lui assurer de nombreuses amitiés (3) ». Pendant son séjour à Bruxelles, en 1911, il rencontra au café, les mercredis et samedis soirs, les rédacteurs du *Masque* et du *Passant*. « Je travaille avec Grégoire Leroy, Marlow, Dumont Wilden, quelques autres amis, peintres, romanciers ou pathophysiciens (4). » Quand la conversation tournait vers la poésie, les « yeux malicieux et tendres » de Merrill « s'illuminaient tout à fait » et, de « bon compagnon, il se muait aussitôt en intransigeant servant du lyrisme », écrit son ami George Marlow.

C'est au *Masque*, où il fait partie du Comité de rédaction pour Paris, avec Fontainas, Fort et Mockel, que Merrill publia ses souvenirs de Verlaine et de Walt Whitman (1912), son article sur Pierre Quillard (1912), et des chroniques des poèmes qui nous renseignent sur la dernière étape de l'évolution de ses idées esthétiques. Il devint de moins en moins systématique et absolu, de plus en plus large d'esprit. On sent qu'il n'a aucun sourire indulgent pour les fougueuses déclarations de sa jeunesse. En 1893, il avait écrit : « Nous avons la présomption d'imposer nos doctrines aux esthètes de bonne foi. » Il écrit en 1914 : « A mon âge, je défends moins âprement mes principes, à supposer qu'il m'en reste, que lorsque j'avais vingt ans. J'ai cependant gardé toutes mes convictions, ce qui signifie que seul, j'ai raison, et que ceux qui ne partagent pas mon avis sont des sots. C'est du moins ce que l'on entend par avoir des convictions (5). »

Il donne quelques articles au *Mercure* et à la *Phalange*, mais la maladie est là. En 1912, un lourd deuil le frappe : la mort de Pierre Quillard. Il était en Belgique quand il reçut cette nouvelle.

(1) Lettre inédite à Fontainas, 4^{er} juin 1911.

(2) Réimprimés dans *Prose et Vers*.

(3) George Marlow, *Chronique de Belgique*, *Mercure de France*, 15 avril 1926.

(4) Lettre inédite à A. Fontainas, 12 décembre 1911.

(5) *Le Masque*, série III, n° 1, 1914.

Je viens de recevoir votre télégramme, suivi de celui de Hérold. Quillard mort ! Je n'y puis croire. Je suis tellement étourdi par ce coup que n'ai pas encore pleuré. Ce n'est que maintenant que les larmes coulent. Mon Quillard ! Notre Quillard ! Celui qui était pour nous tous non seulement l'ami familier et joyeux, mais le héros, l'exemple (1).

Sa santé ne lui permet pas d'aller à Paris pour l'enterrement. C'est dans ses admirables articles et dans une lettre de toute beauté adressée à Paul Fort qu'il rend honneur à la chère mémoire de son ami d'enfance.

Pas d'amélioration, en effet, dans son état : le mal traîne ! Vincent O'Sullivan déplore le traitement qu'on lui fait subir et lui conseille d'aller respirer l'air de son pays natal.

I suppose nothing could induce you to go to America just for the voyage. After all, it's your native air and I am a great believer in native air. They think a lot of you out there and you could have a very good reception if that's any inducement. But I really believe that you would return gigantically better (2).

Mais au lieu d'aller vers le grand pays de l'Ouest, Merrill prend une direction opposée et c'est en Bavière que 1913 le trouve. Il passe les mois d'hiver (1913-1914) à Schweinfurt avec de courts séjours à Nuremberg et à Bamberg. Il ne semble point prévoir (du moins dans un proche avenir) le cataclysme qui se préparait. Pourtant il fait des observations sur l'Allemagne qui nous frappent aujourd'hui :

« C'est un pays terriblement fort, terriblement intelligent, terriblement tenace », écrit-il à Mockel en 1913.

Et en 1914 :

« Ce que j'admire chez les Allemands c'est leur cohésion, leur esprit de discipline. Comme Américain, comme descendant de Huguenots et de Puritains, j'ai personnellement horreur de toute discipline. Mais on admire toujours ce qu'on n'a pas soi-même. L'Allemand, qui est en dehors de la Prusse un esclave *consentant*, se soumettra aux pires vexations parce qu'il place l'intérêt de la collectivité au-dessus du sien... Vous concevez quelle force peut donner à la *Deutschtum* une pareille discipline librement consentie. C'est toujours avec effroi que je regarde passer un régiment allemand ; un seul pas sonne sur le pavé, pas un fusil ne dévie d'un centimètre. Et malgré mon effroi, je me dis que tout

(1) Lettre inédite à A. Fontainas, 5 février 1912.

(2) Lettre inédite de Vincent O'Sullivan, 1912. « Rien à ce que je suppose, ne serait capable de vous décider à aller en Amérique, uniquement pour le plaisir. Après tout, c'est votre air natal et j'ai une foi absolue en la vertu de l'air natal. On fait grand cas de vous là-bas et, si cela peut vous toucher, vous y recevriez un chaleureux accueil. En tout cas, je suis persuadé qu'en rentrant en France, vous vous porteriez comme le Pont-Neuf. »

cela est idiot et qu'un rien détraquerait cette belle machine. J'imagine, moi, illustre stratège, que si dans une guerre future la France adoptait vis-à-vis de l'Allemagne une tactique *déconcertante*... elle viendrait facilement à bout de l'Allemagne. Mais si l'on se bat selon les règles, l'Allemagne aura la France sous ses bottes au bout d'un mois et demi (1).

En 1912, Merrill avait écrit dans *le Masque* : « Je ne pense même pas que les Allemands nourrissent de noirs desseins contre la Belgique. » Son cœur d'idéaliste, d'internationaliste et de rêveur ne pouvait imaginer le désastre qui allait fondre sur le monde. Il croyait encore moins, en 1914, que l'Allemagne en pût nourrir contre sa France bien-aimée. Il avait cru, avec Goethe, qu'on ne peut haïr une nation de haute culture, et qu'une vaste collaboration intellectuelle était capable d'unir de plus en plus les peuples de l'Europe et d'engendrer la paix. Sa déception fut atroce. C'est cette désillusion qui le tua.

On est douloureusement frappé par le changement si marqué dans son écriture entre janvier de cette année (date de la dernière lettre citée) et celle d'une lettre écrite le 29 juillet. Elle est moins nette, le dessin des lignes plus dur, comme s'il lui avait fallu appuyer plus fort pour arriver à donner aux lettres leur contour. C'est l'écriture d'un vieillard.

Je ne sais rien de plus triste que l'histoire de ces dernières années. Cet être affectueux et sociable qui s'était donné à ses amis avec tant d'abandon et de confiance, qui avait une foi inébranlable dans l'internationalisme, dans la fraternité universelle, dut croire qu'il s'était trompé, qu'il s'était engagé, tout seul, sur des routes d'utopie, pendant que les tendances du siècle emportaient l'humanité dans une direction opposée. Sa foi s'effondra, il se vit de plus en plus isolé. La tragédie de ses espérances déçues s'inscrivit en traces indélébiles sur son masque. À cinquante ans, c'est un visage sur lequel le vent du désastre a soufflé.

Une lettre du 15 octobre 1914 dépeint ce qu'ont été sa vie et ses ambitions au début de la guerre :

... Au début des hostilités, je n'ai eu qu'une idée, m'engager. Mais la réflexion est survenue. Je n'aurais pu m'engager que parmi les volontaires américains, avec la certitude de ne jamais aller au feu. Enfin j'aurais été rejeté impitoyablement par le conseil de révision, car des troubles cardiaques m'interdisent absolument tout exercice violent. C'est bien embêtant d'avoir franchi la cinquantaine.

D'ailleurs mon devoir n'est pas loin : il est ici sous mes yeux, et nous faisons notre pauvre petit possible pour soulager les immenses misères qui nous entourent. D'ailleurs il faut que je me tienne prêt à courir à Bruxelles dès que

(1) Lettre à Albert Mockel, 19 janvier 1914.

cela me sera possible. La famille de ma femme s'y trouve probablement sans ressources et peut-être réduite à la famine (1).

La dernière lettre de Merrill que j'ai vue porte la date 27 juillet 1915, année même de sa mort. Un peu remis d'une « bonne attaque d'arthritisme », il est allé voir au Petit-Palais les tapisseries de Reims. « Quelle beauté sacrée ! mais savez-vous ce que j'ai fait, moi ? Je me suis mis à pleurer comme un idiot. Vraiment je ne vaudrais pas grand-chose comme poète. Ou faut-il dire le contraire (2) ? »

Merrill voulait croire, comme beaucoup d'autres, que « le peuple allemand, leurré par ses mauvais bergers, ne faisait que son devoir en défendant son pays », mais son ami Verhaeren lui affirma avec passion que les atrocités commises dans son pays avaient « aboli en lui la moindre sympathie qu'il pouvait encore porter à quelques Allemands ».

Et il a mille fois raison, continue Merrill, en ayant mille fois tort. Quelle époque où la haine est nécessaire, obligatoire et sacrée ! Et c'est nous autres qui le disons !

Mais que serait le monde sans la France, le pays sacré ? *Gesta Dei per Francos* ! Jamais je n'ai mieux compris la parole mystique (3).

Merrill avait toujours entendu l'appel de la Cité des Eaux. C'est là qu'il mourut, tranquillement, le 1^{er} décembre 1915. « Il est mort doucement, du cœur, comme il avait vécu. »

Les poètes ses amis voulaient lui faire dresser une pierre tombale ; mais c'est sa famille qui lui donna le simple monument qui porte, en un médaillon de bronze, la tête du poète (en bas-relief).

À défaut d'un monument en pierre, il se trouva vingt et un poètes qui tinrent à construire pour leur ami quelque chose qu'on peut appeler aussi « le Tombeau de Merrill » : c'est une plaquette illustrée contenant 21 poèmes dédiés à sa mémoire. Ce petit livre, intitulé *la Gardeuse de Paons*, fut publié en 1917 ou 1918 par les soins de M. Léon Vérane et tiré seulement à 120 exemplaires. Il est introuvable.

Aux jeunes poètes qui n'avaient d'autre appui ni d'autres ressources que lui, il avait offert l'hospitalité de son foyer et la chaleur de son cœur. Le premier mot qui vient aujourd'hui aux lèvres de ceux qui le commémorent, c'est celui de « Bonté ».

Il fut un des rares hommes qui mettent en pratique leurs propres paroles

(1) Lettre inédite à Edmond Pilon, 15 octobre 1914.

(2) Lettre inédite à Georges Pioch, 27 juillet 1915.

(3) *Ibid.*

et c'est lui qui avait dit : « Il importe, autant que d'être bon écrivain, d'être noble, et simple dans sa vie : »

5. UN VOLUME POSTHUME : PROSE ET VERS, ET QUELQUES POÈMES INÉDITS. — L'admirable préface d'André Fontainas qui, sous le titre *Prose et Vers* (1), a réuni en un volume quelques œuvres inédites et des pages éparses dans les revues, nous dispense heureusement de faire une analyse très poussée des pièces qui composent ce volume posthume de Stuart Merrill. Je me bornerai ici à faire quelques remarques de détail portant surtout sur la partie lyrique du volume.

Ce volume comprend un choix judicieux d'œuvres qui présentent un haut intérêt, tant par le genre des morceaux que par les dates où ils furent composés. Comme *Une Voix dans la foule*, mais d'une façon bien différente, ce recueil présente une vue d'ensemble de la pensée de Merrill. Le poète lyrique y est représenté par des vers et des poèmes en prose qui datent de 1887 à 1913. On y fait en même temps connaissance avec un critique sympathique, juste, averti ; avec un philosophe, qui ne manque pas de profondeur ; enfin, avec le fiancé tendre et gai.

Après le *Credo* et *Tommy Atkins* (c'est le dernier poème de Merrill et un des plus touchants ; j'aurai l'occasion d'y revenir), M. Fontainas nous présente quatre groupes de poèmes en prose :

Nous avons déjà, au chapitre *Proses* (1887-1897), eu l'occasion d'en examiner deux : *Poèmes royaux* et *Merveilles*.

Le groupe *Poèmes inédits* et *Poèmes inachevés* représente des périodes très différentes. Le n° 3 (*Mon âme est une pauvre salle de bal*) doit dater de la première période ; le n° 7 rappelle par la pensée le *Vrai Temple*. Il est probable que les numéros 4 et 7-13 inclusivement appartiennent à l'époque des *Quatre Saisons* ; 5 et 6 sont de la même inspiration que les *Cris dans la Nuit*. Les numéros 1 et 14 sont des tout derniers temps. On y retrouve sa belle prose rythmée des autres poèmes en prose où les phrases tendent à devenir de moins en moins longues ; mêmes images lumineuses et colorées. On y trouve surtout le vivant lyrisme de ses plus beaux vers.

Par l'alternance des scènes d'amour et des visions de guerre, les *Petits Poèmes d'Amour* font penser au thème du *Refrain* (les *Quatre Saisons*).

Aujourd'hui, tu m'as donné ton corps. Et le soleil s'est arrêté dans le ciel et l'hiver a éclaté en fleurs et les fleuves ont retrouvé leur cours ; et plus rien n'est réel du monde en dehors de l'étreinte de tes bras nus.

(1) Stuart Merrill, *Prose et Vers*, un vol. in-16, Albert Messein, 1925. Collection de la Phalange, sous la direction de Jean Royère, préface d'André Fontainas. *Prose et Vers* fut très favorablement accueilli par la presse française. Pour les principaux articles de revue, voir bibliographie.

Il est là-bas, paraît-il, au bout du monde, des armées qui cherchent de toutes les gueules de leurs canons et de toutes les pointes de leurs armes à s'entre-tuer (1).

Les poèmes réunis sous le titre *Vers* datent presque tous des dernières années. Ils contiennent des vers qui rappellent les grands maîtres de sa jeunesse : Baudelaire, Verlaine. *La Danse dans le cimetière* est un bizarre mélange où la volupté amoureuse, s'alliant à la vision physique de la mort, fait penser à Baudelaire. Quant à la pièce intitulée *la Nuit, un cri, du sang*, avec son cri d'horreur et de miséricorde, ses vers faits de chair et de sang, y a-t-il, dans toute l'œuvre de Merrill, des vers plus poignants, où le réalisme mêlé à l'idéalisme produise un effet plus angoissant ? Par le sentiment, la pensée et l'expression, un troisième poème, *les Revenants*, atteint la puissance de la grande poésie. Deux poèmes, dont la musique nous charme à l'égal des vers de celui dont ils furent inspirés : *Il pleut sur la ville* et *Paul Verlaine*, sont la preuve d'une parfaite maîtrise des ressources musicales du vers français.

Dans d'autres de ces poèmes, Merrill revient à son « faste d'antan ».

On ne peut passer sous silence la perfection de la forme et la symétrie dans la composition des poèmes de ce recueil. Que le poème soit inspiré par la belle ou la mauvaise saison, qu'il s'exprime au moyen du symbole ou qu'il s'adresse à nous directement et sans voile ; que la muse soit vêtue de simple mousseline ou de robes de brocart, la pièce réjouit les yeux et l'oreille par l'harmonie de sa musique et l'équilibre de ses parties. *La Reine Rosemonde*, *l'Amante des Roses*, *Élégie*, sont d'admirables exemples de cette harmonieuse combinaison ; c'est une qualité que Merrill possédait dès ses débuts, et qu'il a encore perfectionnée dans les derniers poèmes.

Dans les poèmes de ce recueil posthume, Merrill reprend tour à tour le vers classique et le vers libre. On a vu sa prédilection pour le poème en prose. Son dernier manuscrit, celui auquel il travaillait au moment où la mort lui a doucement enlevé la plume des mains, est un poème en prose inspiré par la vue d'un blessé de sa race.

Ce fut à Versailles que, se promenant un jour pendant la guerre, Merrill rencontra le corbillard d'un simple soldat anglais qu'on portait, pour son dernier sommeil, en terre française. L'imagination du poète suit cette humble vie qui était ainsi entrée, sans marchander, dans la voie menant au martyre. Il se représente alors le pauvre qui cirait des bottes le jour, et, la nuit, ouvrait les portières des automobiles devant les théâtres de Londres en tirant sa casquette et en adressant un « My lord » aux bourgeois riches.

(1) *Prose et Vers*, p. 79.

A Tommy Thacker

[illegible]

1. Tourney at sea, & Tourney at sea

[illegible]

Tammy Atkins & Terence Atkins

D'autres respirent la détresse morale des *Cris dans la nuit* :

Non, non, je ne veux plus chanter,
Non, je ne veux plus chanter.
Le malheur est là qui guette ma maison (1).

D'autres traduisent son inquiétude sur la valeur de son œuvre :

Et pendant que tous ainsi travaillaient,
Petits aux cheveux blonds, vieux à la barbe blanche,
Les uns ensemençaient l'esprit,
Les autres ensemençaient la terre,
Moi seul, j'ai fait le travail inutile,
Les beaux vases de terre
Que je décorais de fleurs et d'anémones
Et que personne n'achètera au marché (1).

Les poèmes inédits des dernières années ont presque tous un ton de profonde mélancolie. Est-ce l'ombre de la mort qui assombrissait déjà cette âme ? est-ce la maladie qui l'avait abattu ? est-ce la guerre qui éveillait en son cœur de douloureux échos ?...

Oui, pauvre impotent, il est là-bas,
Là-bas, au bout des routes et des routes,
Le beau palais où tu arriveras bien las,
Mais où tu déposeras craintes et doutes
Comme on se dépouille de loques et de haillons
Pour revêtir un manteau royal.
Mais tu auras encore bien du mal
Avant de toucher... (2)

Je ne cite ce fragment que pour montrer toute la détresse de cette âme qui s'était parée d'optimisme comme de ce manteau royal dont il parle.

Merrill a toujours médité devant le mystère et la majesté de la mort. Il est un de ses poètes fidèles. Un de ses derniers chants fut pour elle :

O mort, tous les chemins ne conduisent qu'à toi !
Devant ta majesté l'amour même a peur ;
Ainsi soit-il, ô mort, puisque telle est la loi,
Et qu'aimer n'est qu'un peu mourir avec chaque heure (3).

Il dénoue les bras de celle qui le retient, et, prêt à répondre à cet appel suprême, il n'éprouve qu'un seul regret : laisser là son œuvre. A-t-il bien compris, a-t-il fidèlement traduit les messages que Dieu lui transmettait ?

(1)-(2)-(3). Fragment d'un poème inédit.

VOUS ÊTES UN CŒUR DE CHOIX, VOUS ÊTES QUELQU'UN, DONT ON EST FIER
D'ÊTRE L'AMI ET QUAND VOTRE GESTE TRAVERSE UNE EXISTENCE, CETTE EXISTENCE
EN TRESSAILLE. JE NE PEUX VOUS DIRE TOUT CE QUE JE SENS DE FRANCHISE, DE
BONTÉ, DE FIERTÉ ET DE CLARTÉ EN VOUS ; VOUS M'ÊTES UNE FLAMME ET UN FOYER
VERS QUOI JE TENDS LES MAINS.

(Lettre inédite d'ÉMILE VERHAEREN à STUART MERRILL.)

SECONDE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

L'HOMME MORAL ; — L'INTELLECTUEL

« Si tout le monde savait quel cœur il eut,
après l'avoir beaucoup loué, on le louerait
plus encore. » (DANTE).

1. LE CARACTÈRE ET LES IDÉES SOCIALES. — En suivant Merrill dans les principales étapes de sa vie et en étudiant son œuvre, il semble difficile qu'on ne se soit déjà fait une idée, plus ou moins juste et complète, de son caractère. Mais dans l'étude discursive qui précède, on n'a pas pris le temps de faire une halte réfléchie devant ce portrait et d'en analyser le caractère idiosyncrasique. Au risque de revenir parfois sur ce qui a été indiqué, tâchons de pénétrer plus avant jusqu'au cœur de cette personnalité, et de rechercher quelle part a eu le coefficient personnel de Merrill dans certaines de ses idées et croyances.

La vie de Stuart Merrill a été celle d'un grand poète français. Mais dans ce poète, dans ce Mécène, quels étaient au juste les traits de caractère qu'il devait expressément à son pays d'origine et à ses ascendants anglo-saxons ?

Personne, dit Fontainas, n'échappe absolument à ses origines ni aux traditions de sa race. Le miracle de Merrill, c'est que ce poète, venu d'outre-Atlantique à la littérature française et appartenant, en dépit de lointaines parentés lyonnaises, à une famille anglo-saxonne, ait pu créer une œuvre, dans son expression comme dans ses tendances, si pure de tout élément étranger, si marquée au goût essentiel du lyrisme français, tel qu'il s'est transmis, de Ronsard à Hugo, de Chénier à Verlaine, parmi les symbolistes et parmi ceux qui, le voulant ou non, perpétuent de nos jours la saine et merveilleuse lignée (1).

(1) André Fontainas, préface de *Prose et Vers*.

Faut-il expliquer ce miracle par un simple cas d'atavisme et admettre que les globules de sang latin, transmis par de lointains aïeux français, l'aient emporté, dans la physiologie de Merrill, sur les éléments anglo-saxons ? Dans cette hypothèse, l'accident de sa naissance n'eût pas empêché qu'il ne fût la reproduction unique d'un type français. Ou suffit-il de dire que cet Américain de naissance a pu être complètement métamorphosé par la culture française et qu'il ne resta plus rien en lui des caractéristiques de sa race d'origine ? La première hypothèse n'est nullement contraire à la science ; mais la loi des probabilités la rend tout ce qu'il y a de plus incertaine. La seconde est peu scientifique : quelle est l'éducation capable de transformer radicalement le tuf d'une âme ?

La vérité est que Stuart Merrill réunit en lui des traits très accusés des deux races. Toute sa vie, il a gardé une double empreinte. Le fond même du caractère de Merrill — il nous semble l'avoir suffisamment montré au cours de cette étude — ce fut l'idéalisme et le rêve. Cette prédisposition lui vint très probablement de son hérédité anglo-saxonne. En dépit de ce que pensent parfois ceux qui s'en tiennent à des apparences, l'idéalisme est un trait caractéristique des Américains lorsqu'ils sont (comme l'était Merrill), doués d'une sensibilité profonde. Que l'âme du Nord soit plus portée au rêve que celle des pays méridionaux, c'est devenu un lieu commun. En état de perpétuelle instabilité, éprise d'inconnu, elle est tourmentée par une « sublime inquiétude ». La raison seule est incapable de lui ouvrir, au delà de certaines bornes qu'elle voudrait mais ne peut franchir, des routes indéfinies. C'est par le rêve qu'elle s'évade. Dans l'âme du Nord, le sentiment a une tendance à prédominer sur le raisonnement. « Je suis si douloureusement sentimental, dit-il, que je me défie de moi-même. » Malgré ses qualités de penseur, Merrill se laissa toujours dominer par son cœur. Ce fut un « passionné sentimental », « charmant accord entre une force toute virile et une délicatesse presque féminine », dit Merrill lui-même. Cet accord est sans doute plus rare chez le Latin que chez l'Anglo-Saxon.

Idéalisme, tendance à vivre dans le rêve, sentimentalité, voilà trois grands traits généraux que lui avait sans doute transmis l'héritage du Nord. En faisant l'analyse de cette nature ardente, on y découvre une passion maîtresse : celle de la liberté. Merrill en fut violemment épris. Il devait ce trait aussi à ses origines anglo-saxonnes. En Angleterre, le caractère individuel a toujours été si accusé, si tenace, que la conquête des libertés civiles a pu s'y effectuer sans révolution. Liberté, individualisme, dans l'art et dans la vie, voilà certes là devise de Merrill.

Mais tout épris qu'il fût de liberté, Merrill n'avait pas moins de répugnance pour la licence que pour la servilité. Pour lui, la liberté entraîne l'obligation personnelle d'une discipline. La question qui se pose n'est pas

de substituer au principe d'autorité une sorte d'anarchie des consciences. Non. Il s'agit de remplacer des disciplines collectives par le principe du gouvernement de soi par soi-même, par le « *self-government* ». C'est sur ce principe fécond, digne d'une humanité devenue adulte, que fut construit l'État que ses ancêtres puritains étaient allés fonder au delà des mers.

Mais en vertu d'une tendance égocentriste très humaine, ces libéraux se crurent le terme suprême et achevé de l'évolution. Le temps devait s'arrêter à eux. Ils furent si enivrés de leur émancipation qu'ils la figèrent en des dogmes, et ils entourèrent leurs codes de moralité d'un culte si superstitieux qu'ils prétendirent les transmettre et les imposer dans toute leur rigueur à leurs descendants. La brutale étreinte de ces principes rigides fit à l'âme tendre de Merrill l'impression d'une main de fer. Il eut une révolte. Ayant connu cette contrainte, résolu à s'en débarrasser, Merrill élit donc domicile en un pays où chacun était plus libre de vivre — sinon de penser — à sa guise. Les contraintes de la première jeunesse, d'une part, d'autre part une passion innée pour la liberté, voilà qui explique bien des choses dans la vie et la pensée de Merrill. Un effort de réaction risque invariablement d'aboutir à quelque excès en sens contraire. D'être affranchi soudain de toutes les contraintes qui avaient réglementé la vie d'un individu et celle de ses ascendants immédiats, cela ne peut aller sans offrir quelque danger. Un peu enivré de cette liberté (d'autant plus convoitée qu'il en avait vu privés ceux qui l'entouraient dans sa famille), Merrill, nature enjouée, aimant le plaisir et la société d'amis gais, se laissa trop facilement entraîner parfois dans la vie nocturne de Paris. C'est vraisemblablement à ces fâcheuses habitudes de jeunesse qu'il dut l'usure prématurée de sa belle santé physique.

Ce même besoin d'affranchissement se manifeste dans ses convictions littéraires. Il participa à un mouvement de réaction contre les règles, beaucoup plus qu'il n'appartint à un groupe soucieux d'en poser. Il éprouvait une véritable aversion pour cette forme de contrainte individuelle imposée par la fausse pudeur et par la « *New England conscience* ». Merrill avait vu celle-ci à l'œuvre dans sa propre famille. Et c'est ainsi que nous avons pu voir cet ennemi déclaré du naturalisme n'avoir pourtant que des louanges pour Zola, quand celui-ci ose toucher à des sujets que la pudeur interdisait à un puritain d'effleurer. En 1902, dans son article sur Zola, il écrit :

Les questions que l'hypocrisie puritaine interdisait de traiter en littérature, il (Zola) les soumit à la discussion publique. Grâce à Zola, les bornes de la pudeur sont reculées; espérons qu'elles seront bientôt effacées à jamais. La pudeur est la plus obscène des vertus et, certes, elle a fait plus de mal dans le monde que tous les excès imaginables.

Dans la société future, les mères n'auront plus honte de l'acte qui perpétue

la race, les enfants connaîtront tout ce qui leur est aujourd'hui celé, et les amants ne se déroberont plus comme des bêtes immondes pour donner et recevoir les suprêmes baisers. L'amour libre régnera sur une société d'hommes forts et de femmes saines. La grâce et la beauté refleuriront au monde et l'humanité de ces temps pourra chanter ces vers sublimes de Walt Whitman :

Là où se dresse la cité de la propreté des sexes,
Là où se dresse la cité des pères au beau sang,
Là où se dresse la cité des mères au beau corps,
Là se dresse la grande cité (1).

Il admire dans Arthur Symons le courage dont il fait preuve en s'exprimant selon son « mood ». « Il revendique hautement devant le puritanisme anglais le droit d'exprimer son humeur, quelle qu'elle soit, et dût-elle choquer de sa franchise les vieilles dames et les jeunes filles (2). » Merrill écrit ces lignes la même année où Pierre Louÿs réclame au *Mercure de France* la liberté de voir sur la scène française une belle femme nue, la réalité étant supérieure aux copies qu'on voit dans les musées. Merrill a presque la hantise de cette question, qui est « dans l'air » à ce moment, même en France. Il attaque avec trop de passion les idées puritaines pour ne pas avoir gardé un fond obscur de puritanisme. On parle avec moins de fougue d'une cause dans laquelle on ne se trouve pas directement impliqué. Il resta donc chez Merrill un puritanisme diffus et inconscient et que son contact avec d'autres milieux avait atténué sans l'avoir jamais entièrement détruit.

Cette passion pour la liberté le conduisit à haïr toutes les formes de la contrainte sociale : tout gouvernement, aussi bien séculier que religieux. Son héritage protestant suffirait sans doute à expliquer son extrême individualisme. Mais cet individualisme n'a mené Merrill dans aucune des deux voies dangereuses auxquelles il aboutit trop souvent : la destruction de l'individu même par la destruction de la volonté ; ou le dédain des autres hommes. L'individualisme dans lequel s'était enfermé Baudelaire menait à ces deux désastres. Sa personnalité exceptionnelle l'avait mis en opposition avec la majorité, avec la foule. On ne pouvait s'attendre à ce qu'il se sentît l'égal, même devant la loi, du citoyen ordinaire. Merrill, lui, fut empêché d'entrer dans la première de ces voies par ce qu'il y a, malgré tout, d'indélébile dans un héritage moral : par les résidus du puritanisme ancestral et par les disciplines, restées agissantes, de la saine vie familiale des premières années. Du second danger, dont il subit un moment la fascination : à savoir un dilet-

(1) *Émile Zola, la Plume*, 15 octobre 1902.

(2) *Arthur Symons, l'Aube*, 1897.

lantisme égoïste, il fut sauvé, me semble-t-il, par son grand cœur et par son admiration pour Walt Whitman, chantre de la saine démocratie. Il reste donc en sympathie avec la foule, il reste parmi les hommes, d'abord parce que sa nature est encline à les aimer et, ensuite, à cause de son sentiment de la justice. Jamais Merrill ne réclame pour lui ce qu'il refuserait aux autres. Ce n'est pas un cœur humble dans le sens chrétien du mot ; mais il y eut toujours en lui un peu de cette timidité charmante, de cette pudeur, de cette modestie naturelles aux grandes âmes de sa race. Grâce à ce sentiment délicat des valeurs, à ce respect pour sa propre personne et pour la personnalité d'autrui, il fut empêché : aussi bien de se croire un être d'exception dominant les autres et les écrasant de sa supériorité, que d'être écrasé par la foule des médiocres. Il n'a point l'orgueil d'un Chateaubriand, d'un Baudelaire. Il ne fut point snob.

Tout est si intimement mêlé dans une âme humaine qu'il est bien difficile d'isoler un trait de caractère pour l'examiner à part comme on sort un paquet de fiches d'un casier. Mais on peut, avec un certain degré de certitude, dire que, chez Merrill, la présence simultanée d'un individualiste et d'un humanitaire avec une tendance naturelle (et on pourrait presque dire : contraire à son éthique intellectuelle) à rester moraliste, lui vient (sinon de son héritage anglo-saxon) au moins d'un commerce assidu avec les idées anglo-américaines.

Quand Mathew Arnold se propose de juger une œuvre de beauté, avant d'accorder le titre de grand artiste à son auteur, il examine d'abord le caractère de l'homme : « *Character and self-control, ...so necessary to every kind of greatness, and for the great artist, too, indispensable* (1) », dit-il, en parlant de Keats. On se rappelle qu'en 1893 Merrill refusa de décerner aux *Trophées* la couronne de lauriers, parce que, en dépit de la perfection de la forme, ils ne valaient pas en premier lieu « par leur signification de la noblesse d'une âme ». Les réserves faites par ces deux esprits n'ont pas des conséquences tout à fait identiques, mais elles ont un point de départ commun. Arnold exige que le grand artiste soit aussi un beau caractère. Merrill veut que la beauté du caractère de l'homme rayonne dans l'œuvre de l'artiste et lui confère sa principale gloire.

Cette tendance (tout à fait opposée à la doctrine de l'art pour l'art) me semble nettement anglo-saxonne.

La culture gréco-latine et la manière de penser et de vivre d'un peuple tout imprégné d'hellénisme et de latinisme ont également mis leur empreinte sur la vie et l'œuvre de Merrill. Cette jeune intelligence mal-

(1) *Ward's English Poets*, vol. IV. « Le caractère et la maîtrise de soi si nécessaires à toute grandeur et également indispensables à tout grand artiste. »

léable fut modelée par la discipline classique. Nous savons quelle importance Merrill attachait à l'habileté technique, à ce qui est proprement, dans l'art du poète, le métier de l'ouvrier. Dans cette recherche du détail plastique, du pittoresque, de la nuance, il y a un effort patient et un labeur méticuleux qui paraissent, *a priori*, contraires à la nature propre de Merrill. C'est à son éducation, il n'en faut pas douter, qu'il doit ce soin de la beauté formelle. Cette culture aiguisa son sens critique, affina et épura son goût, lui inculqua le sens des proportions et de la mesure qu'on a remarqué dans sa manière de composer. C'est ce goût, qui, achevant de s'épurer, ramena Merrill aux formes consacrées. Il y a dans les races du vieux monde, un fond indestructible de respect pour la tradition : en adhérant à l'esthétique qui caractérise le génie français, Merrill devait fatalement être ramené vers la tradition. S'il avait grandi, s'il avait vécu sa vie en pays anglo-saxon, il est fort probable que le tempérament artistique de Merrill se fût développé dans un sens très différent.

* * *

La vie de Merrill fut un long geste de bonté. « S'il était possible d'appeler par un nom d'homme la Bonté, nous lui donnerions celui de Stuart Merrill... un homme si profondément visité par l'Amour, si bien doué pour le comprendre, si ardent à le servir que nous avons imaginé souvent qu'il en était parmi nous la voix et le visage (1). »

Des lettres reçues de combien d'hommes de lettres, quelques-uns aujourd'hui célèbres, mais alors inconnus, témoignent de sa générosité. Entendait-il parler d'un jeune poète souffrant et sans ressources, il envoyait un de ses amis ou allait lui-même jusque dans les taudis les plus sombres de Montmartre pour offrir ses secours. Combien de fois a-t-il logé et soigné un de ces déshérités, allant jusqu'à se charger de toute la famille du malade ! Des lettres à lui adressées rayonnent de phrases telles que celles-ci : « Vous êtes si bon que je voudrais être votre fils », et encore : « Vous êtes le *seul* qui spontanément m'ait tendu la main. »

Lui, ne songeait même pas à demander de la reconnaissance. Voici en quels termes il s'exprime :

... Qu'à me parlez-vous de gratitude ? ma très haute récompense en retour du léger service que j'ai pu vous rendre, c'est que vous ayez écrit ces beaux vers. Est-ce qu'un jardinier demande de la gratitude à ses roses ? Or, un peu de

(1) Georges Pioch, *Stuart Merrill ou la Bonté (la Vérité)*.

vil métal dont je disposais à certain moment m'a permis d'aider à l'éclosion de quelques fleurs en votre âme. Il me semble que c'est moi qui suis votre obligé (1).

Merrill eût été prêt, comme Ruskin, à donner tout son argent à l'État, conformément aux principes auxquels il croyait. Mais, non content d'ouvrir sa bourse, il n'hésitait pas à se donner lui-même et à montrer un réel courage dans son dévouement à ses amis. On n'a pas besoin d'autre preuve que l'article déjà cité pour la défense d'Oscar Wilde. Une belle lettre de Francis Jammes en témoigne aussi :

Cher Monsieur Stuart Merrill,

Votre lettre est d'une grande âme, d'autant plus que vous risquez, pour sauver un ami, de vous créer un ennemi...

.
 Votre lettre m'enchanté puisqu'elle me dit que vous êtes une belle, haute et pure conscience.

Je vous offre mon amitié en échange de la vôtre, si précieuse je le vois (2).

Généreux pour ses amis et pour des inconnus, il le fut même pour ses adversaires. Il se plaisait à honorer particulièrement un adversaire qui lui ressemblait par « son insoupçonnable probité. » Au-dessus des opinions, il plaçait le caractère. « Chaque fois que nous rencontrons sur notre chemin un antagoniste qui se distingue par la sincérité, le courage et le désintéressement, saluons-le bien bas avant de le combattre », dit-il en parlant de Pierre Quillard. Il possédait lui-même à un haut degré cet esprit chevaleresque. On se rappelle son généreux acte de justice envers Zola.

S'il était tout bonlé, jamais en tout cas homme ne fut moins bonasse que lui, moins indulgent au mal, moins hostile à toute hypocrisie des actes ou de la pensée. Il prenait partout la défense des opprimés : des nègres en Amérique, de ceux d'Afrique persécutés par le régime « barbare » anglais ; des grévistes belges, des Chinois, des Philipinos, d'Oscar Wilde, de Poe, des anarchistes à Chicago : des passionnés, des détraqués, de tous ceux qui aimaient la vie « *not wisely but too well*. » (3).

Merrill, naturellement enjoué, avait pris aisément l'accent de la gaieté française. Il semble que ce fut une nécessité pour lui de se sentir entouré d'amis ou de gais compagnons. Ce contact avec d'autres esprits, disait-il,

(1) Lettre inédite à Georges Pioch, 7 mai 1904.

(2) Lettre inédite de Francis Jammes, juin 1898.

(3) « Non comme des gens bien sages, mais avec fougue. »

stimulait sa pensée. Il avait aussi le vrai « *sense of humor* » anglo-saxon. Il taquinait volontiers ses amis, et ses lettres sont pleines de saillies amusantes.

Toute médaille a son revers, et l'être humain n'échappe jamais totalement aux défauts de ses qualités. La bonté de Merrill s'accompagnait de quelques faiblesses. Il y avait, dans sa nature, quelque chose de fantaisiste qui l'entraînait volontiers à de perpétuels départs, à une vie mouvementée, peu stable. Il perdait ainsi beaucoup de son temps et son œuvre en a souffert. Le besoin d'être constamment entouré n'est qu'une autre manifestation du même trait de caractère. Ses amis recevaient souvent des lettres inachevées, jusqu'à quatre à la fois, commencées ou écrites à des dates différentes. Sa correspondance et une quantité de manuscrits inachevés trouvés après sa mort, nous révèlent des projets innombrables d'œuvres bientôt délaissées ou jamais achevées.

La vie de l'Américain est certes plus mouvementée en général que celle du Français, qui s'avoue volontiers casanier. Mais cette différence ne suffit pas à expliquer l'instabilité révélée par les faits que nous venons de signaler. Y a-t-il là une tendance à la névrose ? Faut-il n'y voir qu'une insouciance paresseuse, un laisser-aller, que la situation de fortune permettait et encourageait ? A-t-il, pour être plus précis, manqué de volonté ? L'art que Merrill a si passionnément aimé a-t-il été desservi par une sorte d'impuissance à agir ? Ou bien y a-t-il un parti pris réfléchi de boire à même la coupe de la vie, dût-il y goûter jusqu'à la lie ? Il y a peut-être un peu de tout cela. Mais il faut, à ce qu'il me semble, voir dans le cas Merrill surtout les symptômes d'une maladie plutôt physique que morale, mais susceptible d'atteindre la volonté et de faire du malade un velléitaire.

Étrange contradiction, — mais quel être humain n'en présente pas ? — cet homme, si large d'esprit, si passionné dans son effort pour briser toute contrainte, pousse quelquefois la tolérance jusqu'à devenir lui-même intolérant.

« *The false so obscured his vision that he could not see the true* (1) », dit de lui son ami Rudmose-Brown. Et il a raison, du moins dans une certaine mesure. Sa vision s'arrêtait souvent aux limites de ses sympathies ou de ses antipathies. C'est par là qu'il arriva parfois à cette nature passionnée d'être prophète. Il ne voyait pas, comme Whitman par exemple, le bien partout. « *Have you too the old, ever fresh forbearance and impartiality* (2) ? » demande le poète américain. La voix de Merrill criait plutôt, comme celle des prophètes, « *Repent ye* », ou répétant ces paroles du

(1) « Le faux obscurcissait sa vision au point qu'il ne pouvait pas voir la vérité. »

(2) « Avez-vous aussi l'antique, la toujours nouvelle indulgence et l'impartialité ? »

Christ : « *I came not to send peace but a sword* (3) ». Merrill voyait le mal et son âme passionnée ne pensait plus qu'à l'anéantir.

La preuve la plus indéniable de la grandeur de ce caractère d'homme, c'est la façon dont il sortit de la douloureuse épreuve sentimentale qu'il subit vers 1905. Une nature faible en serait sortie aigrie, endurcie, le cœur sec et fermé à toute beauté, à tout amour. Jamais homme ne s'est plus complètement ressaisi. Il ne perdit rien des belles qualités de son âme de jeunesse, mais il sortit de la fournaise muni d'une force nouvelle, plus conscient de son rôle dans ce monde et de son destin.

Soucieux de la perfection en toutes choses, consciencieux dans son travail d'artiste, d'une équité inflexible, pur de tout bas désir, franc, loyal, ouvert, détestant les petites querelles et les disputes mesquines, se donnant à tous et s'augmentant par ce don de soi-même, voilà certes des qualités qui furent siennes et qui donnent une haute physionomie morale à la figure de cet homme. Sa vie fut une héroïque lutte en faveur de la Justice et de la Beauté ; et l'homme peut-être fut supérieur à son œuvre.

C'est parce que Merrill se laissa gouverner par son cœur, c'est (nous venons de le voir) parce qu'il fut un « sentimental », qu'on ne peut guère séparer de l'étude de son caractère l'étude des idées qui lui étaient les plus chères. Ses idées découlent de ses sentiments. C'est par là, à ce qu'il me semble, qu'on peut expliquer que se soient rencontrés chez Merrill (comme chez Ruskin et William Morris) l'artiste et le socialiste.

Ne vivant que pour, par et dans son art, trop souvent l'artiste éprouve de l'indifférence à l'égard de la vie publique, de la vie politique et économique. Il manque souvent de sens historique et social. Chez un homme comme Baudelaire, l'égoïsme intellectuel a toujours dominé. Enivrée d'elle-même, hypertrophiée par l'orgueil, l'intelligence dédaigne la douceur de se donner, de s'oublier, et ignore le vrai, le grand amour. Tout le contraire chez Merrill. Il ne pouvait vivre sans se donner, il ne pouvait accepter le bonheur sans songer à ceux qui en étaient privés. « Je suis tourmenté entre le désir du repos et de la vie heureuse et le sens de ce terrible appel de la misère humaine qu'il faut secourir. » Ces paroles, qui sont de Ruskin, auraient pu sortir de la plume de Merrill. Chez lui l'artiste se mêle de plus en plus au moraliste et au socialiste. Une fois descendu de sa « tour d'ivoire », s'étant rendu compte que « *dreams avail nothing* » (2), nous remarquons que sa poésie traite plus volontiers de questions sociales et humanitaires.

(1) « Je ne suis pas venu pour donner la paix, mais une épée. »

(2) « Les rêves ne servent à rien. »

Ce n'est pas à dire que la poésie de Merrill soit jamais, au sens utilitaire du mot, didactique, quoiqu'il emploie (sans y attacher autrement d'importance) le mot « je prêche », en parlant de certains poèmes de son dernier recueil : « Je prêche, dit-il, une sorte de morale stoïcienne (1907) (1). » C'est-à-dire, me semble-t-il, que tout convaincu qu'il fût que la poésie est à elle-même sa propre fin (idée qu'il a sans doute héritée de Baudelaire et de Poe), il y avait dans le caractère même de Merrill quelque chose du prophète, du voyant, de celui qui alla criant : « *Prepare ye the way of the Lord* (2). » Il lui fut impossible de faire deux parts de son âme : l'une s'exaltant vers la beauté idéale, l'autre se résignant à la laideur du réel. Lyrique dans son œuvre, il voulait pouvoir l'être aussi dans sa vie. C'est ainsi que, par son caractère même, Merrill (toujours comme Ruskin et William Morris) franchit la frontière séparant l'art du socialisme.

« Lorsque la jeunesse intellectuelle commença à s'insurger contre le matérialisme politique, elle réagit de deux manières », écrit Reynold dans son œuvre sur Baudelaire (3) : « ou bien elle se verrouille dans son individualisme, dans son culte exclusif de l'art ; ou bien elle se lance à corps perdu dans l'idéalisme, dans les utopies humanitaires. » Merrill avait pris dans sa jeunesse le premier de ces deux chemins. Mais étant penseur, ayant fait de fortes études esthétiques, c'est par ses idées sur l'art, c'est par son amour de la Beauté, qu'il arriva à la seconde de ces deux routes. Il fut conduit au socialisme par les deux grandes passions de sa vie : la Beauté, l'Amour. Merrill s'est rendu compte que l'art ne fleurit que dans les sociétés où règne le bonheur, l'harmonie ; que le vrai artiste ne peut rester dans sa tour d'ivoire ; que c'est son devoir de descendre dans la vie quotidienne et de la rendre plus belle.

L'histoire prouve du reste que l'art suprême n'a fleuri que dans les civilisations harmonieuses, où la chose publique, non pas théoriquement, mais réellement, était l'affaire de tous les citoyens. Il importe maintenant d'étendre cette harmonie, jadis réalisée dans quelques cités, à tous les pays où le prolétariat, fort de ses droits sociaux, commence à s'organiser contre le patronat (4).

Merrill prend sa leçon là seulement où il est possible de s'instruire : dans le passé. Mais l'étude du passé est un moyen, non une fin. Merrill le comprit, et, après avoir eu pour le passé une passion un peu trop exclusive, il

(1) Il est à noter qu'en 1902 il avait écrit à Rudmose-Brown :

« *Emphatically, I repeat that poetry should not preach.* » (« Avec insistance, je répète que la poésie n'a pas à prêcher »).

(2) « Préparez la voie du Seigneur. »

(3) Reynold, *Charles Baudelaire*, Paris, 1920.

(4) *La Société nouvelle*, art. cit.

reconnut que le monde ne saurait attendre que de l'avenir la formule d'une amélioration morale. Sa pensée se mit ainsi à l'unisson de l'idéalisme contemporain aux termes duquel la tâche de la philosophie consiste à déterminer, par delà la réalité et en connaissant cette réalité, l'idéal qui n'est que le sens le plus profond et l'anticipation de la réalité future (1). Merrill se représente l'univers comme aspirant à changer de plus en plus « la force mécanique en justice et la lutte pour la vie en fraternité ». Dans son rêve de l'avenir il a tâché de concilier le mépris intransigeant qu'avait un Ruskin ou un Baudelaire pour l'industrialisme contemporain, avec une sorte de fétichisme sentimental pour tout ce qui est, au contraire, ultra-moderne.

Quel poète, en effet, n'a pas rêvé les fêtes splendides de l'avenir, où, dans des palais de fer aux arceaux aussi harmonieux que l'ogive gothique, aux vitraux éclatant en fastueuses floraisons sous l'éclairage électrique, le public déroulera, au milieu des chants et des fanfares, la splendeur de ces fêtes civiques sur lesquelles flotteront les bannières des corporations et le drapeau d'une unique patrie ? Vision qui vaut celle, si belle pourtant, des Parthénons au bord des mers violettes ou des cathédrales perçant de leurs clochers les brumes grises. Le passé, quelque sublime qu'il ait été, et quel que soit le regret que nous inspire le spectacle de ses ruines, est mort à tout jamais (2).

Morris prêcha le socialisme et consacra à cette cause ses plus belles œuvres ; Whitman vécut le socialisme ; Wilde traita souvent ce sujet cher à son cœur ; Poe fut le martyr d'une étroitesse d'esprit qui voulait tout conformer à un même type. Voilà les frères spirituels de Merrill. Leur histoire a dû attiser en lui la flamme de justice et de liberté qui brûlait dans son cœur. Dans *News from nowhere* (3) Morris fait un rêve délicieux d'une condition sociale paradisiaque qui exprime l'idéal état de la société chère à Merrill. Le *Dream of John Ball* dépeint en noir la société du XIX^e siècle, mais le dernier mot est l'espoir en l'avenir : « *The Day of the Host of the Fellowship will come* (4). » Selon Merrill ce jour ne peut venir que par la Révolution. Il avait les yeux fixés sur la Russie et prévoyait le cataclysme qui s'y est déchainé. Il a dû beaucoup goûter les *Nihilistes* de Wilde. La « Révolution » devait, selon l'espoir de Merrill, abattre toutes les barrières sociales et nationales. Il trouvait risible que des gens de la même espèce fussent irrémédiablement séparés par les lignes et les couleurs d'une carte de géographie. « Contre une carte géographique, pas d'arguments (5) »,

(1) Alfred Fouillée, *le Mouvement idéaliste*.

(2) *La Société nouvelle*, art. cit.

(3) « Nouvelles de nulle part. »

(4) « Le jour de l'Hôte de la Société viendra. »

(5) *L'Ermitage*, novembre 1893.

dit-il. Il veut combattre à mort ceux qui exploitent à leur profit le patriotisme « qui est un des instincts les plus dangereux de l'humanité (1) ». Il l'appelle « un accès de folie furieuse » et verse dans cette définition toute sa haine du nationalisme : « le nationalisme n'est que la religion d'une secte mieux pourvue de ducats que d'idées ».

Nulle considération égoïste ou personnelle, est-il besoin de le dire, n'entra dans sa vision généreuse d'une société meilleure. Il fut du fond de son âme individualiste sans être égoïste. Lui aussi, comme William Morris dont il parla, « a cherché (tâche suprême) à concilier le droit individuel et le devoir social ».

Il faut que les poètes de ces temps soient consumés d'amour, qu'ils soient prêts à sacrifier tout, non seulement leur bien-être, ce qui est peu de chose, mais leur art, ce qui est capital, pour qu'ils sachent, quand éclatera la révolte imminente des Pauvres, prendre le parti de la justice sociale. Et, en renonçant à tout, ils auront peut-être tout gagné, non pour leur petite gloire éphémère, mais pour la cause sainte de la Beauté (2)...

C'est la même voix prophétique que nous avons écoutée tout à l'heure. Quand il parle ainsi, de belles paroles bibliques nous viennent à l'esprit : « *He that findeth his life shall lose it and he that loseth his life for my sake, shall find it* (3). » Il me semble que cette préoccupation sociale prit surtout vers la fin de sa vie, la première place dans le cœur de Merrill. Ces paroles qu'il prononce en éloge de Morris marquent sa propre évolution spirituelle : « Il entreprit, après la lutte contre la laideur, la lutte contre l'injustice (4). »

Dans l'expression de ses idées socialistes (dont la beauté est incontestable) Oscar Wilde fait résonner pourtant une note égoïste qu'on n'entend pas chez Merrill :

Individualism is what, through Socialism, we are to attain... The modern world... trusts to Socialism and to Science as its methods. What it aims at is individualism expressing itself through joy... The new Individualism, for whose service Socialism, whether it wills it or not, is working, will be perfect harmony... « Find thyself » was written over the portal of the antique world. Over the portal of the new world, « Be thyself » shall be written. That is the secret of Christ (5).

(1) *Quelques écrivains anglais, la Vogue*, mai 1899.

(2) *La Plume*, 1^{er} janvier 1903.

(3) « Celui qui trouvera sa vie la perdra, et celui qui perdra sa vie pour l'amour de moi la trouvera. »

(4) *La Société nouvelle*, art. cité, 1908.

(5) Oscar Wilde, *The Soul of man under Socialism*. « L'individualisme est ce que, par le moyen du socialisme, nous devons atteindre... Le monde moderne fait confiance,

Dans sa conception d'une société idéale, Merrill ne s'est en rien éloigné de la pensée moderne. Cette conception est fondée sur la biologie mais réunit en elle ce qu'il y avait de plus sain dans les idées sociales des mondes antiques et médiévaux. Ce serait une société où chaque individu aurait la liberté de se développer pleinement et d'atteindre la perfection physique, morale et spirituelle.

La conception sociale qu'adopta Merrill vint d'Angleterre et fut le mieux formulée par Patric Geddes. Selon lui, la loi de la création n'est plus la lutte impitoyable pour l'existence (selon la première interprétation de la thèse de Darwin) : cette loi est l'amour. C'est ainsi que la biologie peut devenir la consécration de l'altruisme et que la science arrive à rendre aux penseurs la foi qu'elle leur avait un moment enlevée ; foi dans la nature comme seule base certaine de la moralité (1). La nature devient ainsi le nouvel évangile et apporte à l'homme « *the glad tidings of great joy* (2) ».

Merrill rêvait, dans l'avenir, à des associations où l'on se réunirait librement en vue des souffrances à soulager, des vices à guérir et des erreurs à corriger, et qui s'inspireraient en même temps de l'idéal du socialisme et de celui de l'individualisme.

* * *

« Are you not of some coterie? some school of religion? »

WALT WHITMAN.

« L'amour suffit. O vous qui cherchez le salut, N'allez pas plus loin, venez ici. »

WILLIAM MORRIS.

2. — IDÉES RELIGIEUSES ET PHILOSOPHIQUES. — Merrill avait quarante-six ans quand il écrivit ces mots à son ami André Fontainas : « Dès ma plus tendre enfance, j'ai voulu être poète, et les psaumes de David me ravissaient. C'est tout ce qui m'est resté de mon éducation religieuse (3). » Prédéposé à l'indépendance par son hérédité, nourri de lectures philoso-

pour ce qui est de ses méthodes, au socialisme et à la science. Ce vers quoi il tend, c'est à l'individualisme s'exprimant dans la joie. Le nouvel individualisme, au service duquel le socialisme, qu'il le veuille ou non, est en train de travailler, sera une harmonie parfaite. « Trouve-toi toi-même » fut écrit sur les portes du monde antique. Sur les portes du monde nouveau, c'est : « Sois toi-même » qui sera écrit. Cela est le secret du Christ. »

(1) Cf. T. B. Rudmose-Brown, *Stuart Merrill*. A lecture delivered before the *A. U. Modern Languages Society*, 6 décembre 1902.

(2) « La bonne nouvelle de la grande joie. »

(3) Lettre à André Fontainas, citée en partie, *Prose et Vers*.

priques, Merrill revendique le droit de « repenser » la religion que lui avaient léguée ses aïeux et de n'en retenir que les croyances acceptées par sa libre conscience. Que devint cette pensée, à mesure qu'elle mûrit ? Dans quelle mesure Merrill eut-il raison de dire que presque rien de son éducation religieuse ne lui était resté ? Si, être religieux, c'est expressément adhérer aux articles d'un dogme formel, croire en un Dieu personnel et anthropomorphique, participer aux rites d'un eulte circonscrit dans les quatre murs d'une église : si ces convictions et ces pratiques constituent une partie essentielle de la croyance religieuse, Merrill, à la lettre, en était dépourvu.

Il n'en va sans doute pas de même si l'on envisage « l'esprit ». Quand Jésus résuma l'essentiel de la Loi et des prophètes, il les dépouilla de toutes les prescriptions de détail et en réduisit le contenu à deux points : l'amour de Dieu et l'amour du prochain. Si l'on est disposé à voir là l'essence même du sentiment religieux, on peut affirmer que la pensée de Merrill resta religieuse et chrétienne dans le sens le plus élevé du mot.

Quand on considère quelles furent les œuvres de métaphysique qu'admira Merrill (celles qui, par conséquent, représentent ses propres tendances), on est frappé par les deux courants d'idées qui s'y rencontrent. Toute cette pensée « moderne », floraison du xix^e siècle, est conditionnée par la théorie de l'évolution. La science est à la base de toutes ces spéculations, aussi bien dans le domaine religieux que dans le domaine philosophique. Mais, dans l'esprit de beaucoup de ces penseurs, une espérance est restée indestructible, une sorte d'instinct profond qui les ramène aux consolations contenues dans les croyances les plus enracinées de l'humanité. Les conclusions de très grands esprits sont demeurées idéalistes. Ils croient en tout cas au progrès, à un progrès infini ; et c'est une façon de croire au divin. Ils croient que l'humanité a reçu cette mission — divine — de réaliser le progrès, et qu'elle travaille donc à des fins divines et qu'il y a donc quelque chose de divin en elle et dans l'univers. Du moment que le Monde ne périclète pas, ils croient que, en balance générale, le bien l'emporte sur le mal, de la toute petite quantité, au moins, qui est « nécessaire à la sustentation de l'Univers ».

La science et la critique biblique étaient au xix^e siècle des armes redoutables contre tout dogmatisme religieux. *L'Histoire des origines du christianisme* de Renan, qui commença à paraître en 1863, fut le témoignage le plus évident de cette passion du siècle pour l'étude des religions et pour les conclusions immédiates qu'on en pouvait tirer. Le positivisme espérait que l'étude des religions aboutirait à l'affranchissement de l'esprit humain. La sociologie, fondée sur la biologie moderne et sur la connaissance du passé, permettrait d'organiser scientifiquement l'humanité et de se passer de toute religion. Selon Seeley, dans son *Natural religion* (dont Merrill

faisait un si haut éloge), des trois éléments qui peuvent fournir une idée religieuse : l'amour du vrai ou science; le sentiment du beau ou art; la notion du devoir ou morale; il n'y a plus que le troisième qui puisse se concilier aujourd'hui avec le christianisme.

Merrill suivit ce courant de pensée « areligieux ». Il perdit certes toute foi aux dogmes de la religion que professait son père et abandonna ses pratiques religieuses dès qu'elles lui apparurent vides de réalité. A mesure qu'il dépouillait le vêtement préparé pour lui par les soins de ses parents, il en tissait, de ses propres mains, un autre, moins traditionnel sans doute, dont la trame était faite de ses propres réflexions et des expériences que la vie lui apportait. Il n'entendait point que ce fût un costume du dimanche, mais un vêtement de tous les jours.

Si, de la « religion » telle qu'il l'entendait, Merrill avait laissé une définition précise, une formule en quelques mots, elle aurait vraisemblablement concordé avec celle de certains libres esprits du xix^e siècle. La religion est « l'harmonisation de l'homme avec l'univers », dit Strauss. Oui, sans doute, Merrill eût accepté cette définition et il eût également admis l'élément moral réclamé par Renan, Coleridge, Stuart Mill et Mathew Arnold. « La religion repose sur la morale », disait Renan. Pour lui, le règne de Dieu est celui de la moralité.

Merrill fut un esprit qui cherchait, qui aimait passionnément la vérité, mais qui n'aurait pas eu l'audace de dire qu'il l'eût trouvée. C'est en quoi sa pensée est restée dans le plan de la pensée philosophique. Cet esprit spéculatif est le contraire même de l'esprit de foi. Mais, conséquent avec soi-même, Merrill est aussi éloigné de nier que d'affirmer.

I confess, dit-il, that in a certain pseudo-religious sense I am not a poet of spirituality — I mean by this that I am easily resigned to the unknowable. We live between the unknowable origin and the unknowable end of all things. But between these two frontiers there is the fruitful land of the knowable. Let us learn the laws of the inconceivable Law Giver (call him God, Fate, Chance, Nature or the mathematical X or nothing at all, peu m'importe) let us, I say, learn his laws, submit to them and apply them (1).

Rien qui ne soit ardu le long du sentier que suit Merrill dans la recherche de la vérité. Jamais son cœur n'a pu s'ouvrir à la foi de la même façon qu'une

(1) Page inédite écrite pour Rudmose-Brown : « Je confesse qu'en un certain sens pseudo-religieux je ne suis pas un poète du spiritualisme. Je veux dire par là que je suis aisément résigné à l'inconnaissable. Nous vivons entre l'inconnaissable origine et la fin inconnaissable de toutes choses. Mais, entre ces deux frontières, il y a la terre féconde du connaissable. Apprenons les lois de l'inconcevable Donneur de loi (qu'on l'appelle Dieu, Destin, Hasard, Nature ou l'X mathématique — ou rien du tout : peu m'importe)... apprenons, dis-je, ses lois, soumettons-nous à elles et appliquons-les. »

fleur s'ouvre au soleil : c'est-à-dire paisible, satisfait, consolé. Son esprit se refuse à accepter des préceptes que dément la vie telle qu'elle lui apparaît. De là sa détresse. Il *veut* accorder ses idées avec sa conduite ; il veut concilier son idéal du bien avec son amour des choses de ce monde. Merrill reste une conscience « antérieurement christianisée », imprégnée du Décalogue. Sa religion (nous l'avons dit) peut se résumer dans les préceptes des deux premiers commandements. Si, pour quelques-uns, sa façon d'interpréter le premier peut paraître un peu lâche, personne ne pourrait nier qu'il ait adhéré au second dans la plénitude de sa belle signification : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même. »

Merrill vécut à une époque où beaucoup d'âmes, au lieu d'être emportées vers Dieu par un élan direct et égoïste, se sentaient pénétrées d'une tendresse infinie pour les créatures ; où, pour trouver l'éternel et le divin, on se penchait vers ce que l'humanité a de meilleur et de plus universel. On voit dans *les Quatre Saisons* combien cet amour du prochain était au plus profond de son cœur. Pour Merrill cela seul est sacré qui est consacré au service de tous. Il ne veut point de maisons fermées, de temples fermés, ni d'âmes fermées.

Merrill est comme le saint de la cité d'Assise, écrit de lui son ami dévoué Edmond Pilon, dont la maison est toujours ouverte, la table toujours servie, prête pour la faim des hasardeux convives... une rédemption continuelle l'accompagne. Depuis *Sagesse*, il me semble qu'on n'avait pas écrit en vers quelque chose d'aussi près de Dieu (1).

Pour Merrill, comme pour Stuart Mill et Coleridge, il s'agit d'apercevoir le ciel dans les âmes humaines, de voir la Providence à l'œuvre dans le secours mutuel, de découvrir qu'au fond de toute vie il y a un atome de bonté. Sympathiser avec la nature tout entière, en chercher le secret, vouloir contribuer à son amélioration, communiquer à autrui l'enthousiasme du bien et du vrai, relever le niveau des cœurs dans la société : voilà le devoir de tout homme qui pense et qui sent. Un des plus beaux poèmes des *Quatre Saisons* exprime admirablement cette religion de la charité humaine. Le poète s'est enfermé dans sa retraite, loin des distractions de la vie extérieure. Il a fermé sa porte aux amis mêmes dont le joyeux tapage le dérangerait dans ces instants de recueillement. Mais, si les pauvres, les méchants, les vagabonds viennent :

Si ce sont eux, je rallumerai la flamme du foyer
 Pour que s'y chauffent les pauvres que personne n'a choysés,
 Et la porte ouverte à leur soif et à leur faim,
 Je leur verserai le vin et je leur couperai le pain
 Jusqu'à ce que les huches soient vides et les verres pleins (3).

(1) *Stuart Merrill, la Vogue*, mars 1900.

(2) *Les Poings à la porte (les Quatre saisons)*, p. 209.

« Parvenu à ces sommets de la charité, l'amour ne peut s'élever encore sans rencontrer le Christ. » Et, en effet, Merrill, en dépit de son antipathie pour l'Église proprement dite, et *les religions*, est profondément touché par le côté humain du Christ, de même qu'il est imprégné du sentiment vraiment religieux. Pour lui, Jésus est la personnification de la volonté humaine en ce qu'elle a de plus noble, et l'incarnation de toute la souffrance de l'humanité. Jésus, comme les grands poètes de la légende, ne fut-il pas la victime, le martyr de ses idées ? Si Merrill reste sourd à la voix des prêtres, il écoute avec espoir, avec une passion angoissée, la voix du Christ, et il est prêt à le suivre. Voici la fin du poème qui clôt *Les Quatre Saisons*.

Entends-tu tous ces poings qui frappent à la porte ?

C'est peut-être Celui qui vient vêtu de blanc,
Suivi comme un pasteur par l'innombrable cohorte
Des estropiés, des malades, des fous et des enfants,
Me sommer de le suivre sur la route sans fin
Vers les villes qu'on ne voit pas encore à l'horizon.

Si c'est lui, je prendrai le bâton de voyage,
La coupe pour ma soif, la besace pour ma faim,
Et confondant dans la neige mes pas de pèlerin
Avec ceux des multitudes sans nombre et sans âge
Qui suivent le Rédempteur vers des destins meilleurs,
J'irai, heureux enfin de croire à mon âme,
Sous le signe céleste de ténèbres et de flammes
Qui annonce la mort ou la vie aux veilleurs,
Détruire, pour les rebâtir, les remparts trop vieux
Où se déferleront demain les étendards de Dieu (1)!

Merrill croit de toute son âme à la marche de l'humanité vers le mieux. Si, dans les vers que nous venons de citer, Merrill appelle Jésus du nom de Rédempteur, il voit en lui surtout quelque chose comme un frère, une créature humaine suprêmement touchée par le divin. Son cœur est ému de pitié pour la souffrance de cette âme sublime.

Nous enrichirions ta douleur de tout notre bonheur,
O frère aîné, dont nous voulons effacer les pleurs.

Nous te baisons sur tes blessures comme nous baisons l'homme
Qui frappe à la porte fermée en criant au secours.

(1) *Les Quatre saisons*, p. 210.

Tu peux nous donner tout, nous te donnerons un peu,
Et ce peu sera simplement tout notre amour.

Viens, sois l'hôte familial de notre maison,
L'ami dont se reconnaît le bruit des pas et de la voix,
Avec l'allégresse tranquille de celui qui a la foi.
Que nous importe que nous hébergions vraiment un Dieu ?
Notre seul service est d'héberger un frère, et la raison
De notre vie est d'être semblable à toi (1).

Cette conception du Christ, homme divin, frère et modèle d'idéal, est assez d'accord avec la croyance de certaines églises protestantes.

L'Évangile de Merrill est celui de l'amour, de la charité, de la justice aimante. C'est aussi celui de Jésus. Et c'est l'esprit qui se dégage de la première partie du *Messie*, roman que Merrill n'acheva pas. Ceux qui n'ont connu que l'Oscar Wilde des premiers temps seraient étonnés de trouver sous sa plume, après sa dure épreuve, une doctrine toute semblable.

But there is nothing in the world so wrong but that the spirit of humanity, which is the spirit of love, the spirit of the Christ who is not in churches, may make it, if not right, at least possible to be borne without too much bitterness of heart (3).

Cette charité, qui devait rayonner du cœur de tout homme et aussi constituer la « providence humaine », crée pour chacun une responsabilité envers son prochain. Merrill en expose sa conception dans une lettre à Fontainas :

En somme, la vertu consiste à développer son être. Et par « être » j'entends aussi bien le non-moi que le moi, car je vous demande un peu ce que serait le sujet sans l'objet, le contenant sans le contenu ? Tout est moi, et je suis tout. Vous devinez déjà les conséquences de cette doctrine : je suis responsable pour ma part de toute injustice commise, de toute laideur imposée, de toute erreur répandue. Je ne crois qu'à une éternité : à celle de nos pensées et de nos actions. Je ne puis lever le petit doigt sans affermir ou ébranler, dans un degré infinitésimal, l'harmonie des mondes.

C'est dans cette philosophie que j'ai trouvé le repos...

Vivre pour créer autour de soi un peu de beauté, de bonté, de vérité, puis

(1) *O mon frère Jésus-Christ*, poème inédit.

(2) *Feuillets d'un vieux cahier, la Wallonie*, 1888, p. 12.

(3) *De profundis*. « Mais il n'y a rien dans le monde de si mauvais — que l'esprit de l'humanité, qui est l'esprit d'amour, l'esprit du Christ qui n'est pas dans les églises — ne parvienne à rendre, sinon bon, du moins capable d'être supporté sans une trop grande amertume du cœur. »

mourir comme la goutte s'évapore, comme la feuille retourne à la terre, comme le particulier rentre dans le général.

Je n'ai jamais compris les soi-disant artistes qui, ayant quitté l'atelier ou la bibliothèque, savent voir d'un œil sec l'horreur du monde actuel, ce monde qui est la matière même de leur être (1).

Merrill n'est pas arrivé à cette haute conception du devoir, à cette élévation morale sans avoir parcouru le dur chemin de la vie. Il est parti le sourire aux lèvres, la tête haute :

J'ai jadis crié mon orgueil
 Bien haut, par la rue et la route,
 Et je riais devant le deuil,
 Et je chantais devant le doute (2).

Et quand il rencontra sur son chemin l'amour, il en fit son dieu. En étreignant la beauté, il croit embrasser Dieu. « Je doutais de Dieu, mais il est venu chanter dans ta voix, il s'est exhalé en parfum de tes lèvres, il s'est saisi de moi par les mains et il est mon vainqueur (3). »

Ce retour à un sentiment si répandu à l'époque romantique, mais avec, peut-être, quelque chose de superficiel et d'affecté, est d'autant plus frappant qu'il se manifeste à un moment où il sera d'autant moins facilement compris qu'ici il est réfléchi et profond. Mais précisément le poète est trop conscient pour ne pas soumettre ce sentiment à son analyse. Ce qu'il y a en lui de plus chaste et de plus spirituel semble en ressentir quelque trouble. Il veut croire que Dieu est tout amour, qu'il comprend ce sentiment et ne saurait le condamner. « ... Dieu promet l'or, — La myrrhe et l'encens et tout son trésor. — Aux pauvres amants frappant à sa porte. » Mais, ajoute-t-il : « Prie un peu pourtant pour le péché d'hier. » Il espère que le Christ regardera d'un œil indulgent cet amour terrestre :

O mon frère Jésus-Christ, tu souriais aux fleurs
 Aux chants des oiseaux, aux baisers des amants,

a-t-il écrit dans la première rédaction du poème. Il ne veut pas croire que l'amour puisse être autre chose que divin. Il exprime clairement cette idée dans sa critique d'un poème de Charles Guérin où celui-ci s'adressait de la sorte à Jésus :

J'ai baisé tes pieds nus comme une chair de femme
 Et posé sur ton cœur un cœur infâme.

(1) Lettre à André Fontainas, 21 décembre 1907, citée en partie, *Prose et Vers*, p. 32.

(2) *Une Voir dans la foule*, p. 9.

(3) *Prose et Vers*, p. 72.

Non, certes, répond Merrill, il n'est pas infâme, ce cœur délirant d'amour ! Comment le poète ne comprend-il pas que c'est insulter à son propre Dieu que de nier sa création ? Que ne sort-il de l'ombre maudite des églises pour se retremper dans le soleil sacré des champs ? Jésus y passa jadis, suivi des glaneurs qu'il bénissait. C'est au milieu des épis mûrissants, sous le ciel d'azur et parmi les brises qui emmêlaient sa longue chevelure rousse qu'il prononça la première parole de liberté qu'entendit le monde : « Le sabbat est fait pour l'homme et non l'homme pour le sabbat (1). »

Si l'ardeur et la jeunesse du poète l'ont porté à exalter l'amour, à l'entourer d'une auréole, un autre sentiment (peut-être un reste subconscient de son héritage puritain) l'a empêché de publier les vers qui révèlent sans voile toute sa pensée. Cet élément païen, qui se manifeste par son ardeur à boire à longs traits à la coupe de la vie, est une force qui, plus tard, tempérée de douceur, ennoblie d'espoir et trempée par les convictions morales de l'âge mûr, pourra à l'occasion se transformer en énergie pour la lutte. Il semble que, même au moment où il jouit le plus de cet amour de la vie, il éprouva le besoin de la faire justifier par Celui dont la vie fut exemplaire : « Aime-nous tels que nous sommes parmi les hommes », demande-t-il au Christ. Il veut croire qu'on peut l'aimer pleinement sans renoncer aux joies de cette terre. Pourtant il n'arrive pas à concilier entièrement ces deux aspects de la vie. « Si j'étais le Chrétien qu'il faut, écrit-il à Edmond Pilon, c'est-à-dire si j'arrivais à renoncer aux choses de cette terre que j'aime et que je pense qu'il faut aimer... (2). »

Jusqu'en 1900, Merrill avait été gâté par la vie. La douleur n'a pas encore trouvé sa place dans sa conception du divin. Le bonheur seul est salulaire. Il s'écriera donc :

O mon frère, Jésus-Christ, nous te déclouons de ta croix,
Car nous ne croyons pas que la souffrance soit la loi
De ce monde...

Si une multitude de cœurs humains sont poussés vers Dieu par la rude main de la douleur, d'autres sont conduits à Lui pleins de gratitude pour le bonheur un moment goûté, ou seulement entrevu. Durant les années où Merrill suit les sentiers égayés par la joie et fleuris par la nature, il sent, — et il a besoin de sentir, — la présence de Dieu.

Il souffre même de ne pas accepter simplement la foi des aïeux qui venaient s'agenouiller sur les dalles de la petite église de campagne :

Car, — n'est-ce pas, — nos âmes ont besoin
De croire que Dieu n'est pas loin.

(1) *La Plume*, 15 septembre 1901.

(2) Lettre inédite à Edmond Pilon.

Mais le seuil à peine passé, il a l'impression que la présence qu'il cherche le fuit :

O notre Dieu, pourquoi te caches-tu ?

et il exprime le regret que la foi des aïeux ne soit plus la sienne :

O cette foi qui s'éteint dans nos âmes !

Même les murs qui l'entourent donnent à son âme, éprise de liberté et d'espace, une sorte d'impression d'étouffement.

Sur nous le lourd vantail s'est clos.
Et soudain je me sens froid à l'âme
Comme à l'entrée d'une prison infâme
Dont les geôliers ne sauraient dire que des mots
De haine et de mort aux innocents.
Le soleil s'y décolore, et l'encens
A tué le parfum des fleurs
Que tu portais, innocente offrande,
A la vierge cruelle des douleurs,
Celle qu'on a ceinte de guirlandes
Pour la parade des mauvais rêves,
Et dont le cœur saigne à gros grumeaux
Sous la septuple torture des glaives

Ce ne sont pas tes fleurs qu'il faut
A la féroce idole des prêtres,
Mais le sacrifice de tout ton être,

Ce n'est certes pas ici qu'habite Dieu.

(Le Vrai Temple) (1).

Merrill ne peut accepter de contrainte que celle de sa propre conscience. Il ne peut concevoir que Dieu soit comme borné par des idées humaines. Il déteste les entraves de toutes les codifications : celles du dogme, celles de l'Église, celles du clergé.

... Ce monde que tes prêtres noirs attristent...
Du fond de leur église le jour même meurt
Comme si parmi toutes les ténèbres il avait peur.

Nous ne voulons pas que les mauvais prêtres des églises
Te crucifient et continuent sans raison ton sacrifice (2).

(1) *Les Quatre Saisons*, p. 111-113.

(2) Op. cité inédit.

Le Christ demande, non pas des rites et des gémissements, mais de l'amour : « De la charité, encore de la charité, toujours de la charité (1). » Ce que, précisément, Merrill a compris, c'est que la vie de Jésus fut tout amour ; c'est l'amour qui a donné à la vie et à la mort du Christ, — et au christianisme, — toute sa vertu opérante.

Ce que serait sans doute « l'esprit des jours futurs », il le voyait exprimé en deux livres dont la pensée fondamentale s'accordait avec la sienne : *l'Irreligion de l'Avenir* (2), par Guyau, et *The New Spirit* par Havelock Ellis. « Leur souci est, dit-il, de détruire l'esprit religieux au profit du libre examen, et c'est de la liberté même qu'ils acceptent des devoirs supérieurs à ceux que leur impose une religion (3). »

Pour Merrill, l'idéal [moral] c'est que chacun fasse lui-même sa loi morale ; l'idéal religieux, que chacun se crée sa religion. Quand il emploie l'expression « détruire l'esprit religieux », il faut entendre, me semble-t-il, « supprimer toute foi dogmatique ». Plus de règle apodictique, fixe et universelle. L'évolution, le progrès des intelligences et des consciences, comme tout progrès, va de l'homogène à l'hétérogène ; et l'idéale vérité ne sera atteinte qu'à travers une variété croissante. Chaque religion possède déjà à sa base cet élément individuel auquel elle doit même d'exister.

« L'avenir laissera de plus en plus à la pensée humaine la liberté de prendre toutes les directions où elle pourra s'engager sans violer les droits d'autrui », écrit Guyau. C'est là, très exactement, la pensée de Merrill. Donc, pour arriver à une religion qui permette d'atteindre le plus haut, le plus large idéal social, il faudra que chacun se fasse la sienne. La solitude, caractéristique si marquée du romantisme, et qui semble un élément essentiellement chrétien, est peut-être une manifestation de cet individualisme dans tous les domaines de la pensée qui se fortifie chez les symbolistes. Il est à remarquer cependant que bien des symbolistes sont retournés à la foi toute chrétienne et catholique, de même qu'en esthétique Moréas et d'autres ont repris le chemin du classicisme.

Indépendamment de toute conception religieuse, Merrill a senti toute la poésie de la morale. C'est la grande poésie des vies de héros légendaires ou réels du Moyen Age qui l'enchantait, telle par exemple la vie de saint François. Il a toujours estimé les actes beaucoup plus que les paroles. Or, cette poésie des gestes est toute en action. Cette conception, me semble-t-il, est un des éléments les plus durables du sentiment moral chez Merrill. Il aimait et admirait saint François pour tout ce qu'il y avait en lui d'humain

(1) *Feuillets d'un vieux cahier*.

(2) Merrill avait certainement beaucoup médité l'ouvrage de Guyau, *l'Irreligion de l'Avenir*, car il le cite très fréquemment.

(3) *La Plume*, 1^{er} juin 1901.

et de mystique, peut-être aussi pour son âme poétique. S'il avait voulu être le chrétien qu'il admirait en saint François, voici les trois livres qu'il aurait emportés et qui lui auraient suffi dans sa retraite : *les Fioretti*, *l'Imitation*, et *les Évangiles*. Nous avons vu qu'il entreprit d'écrire une vie de Saint François, projet auquel il renonça, comme à plusieurs autres. Il conçut aussi l'idée d'écrire un petit livre d'éthique : il en parle dans une lettre à Edmond Pilon.

Merrill venait alors de lire un article de Sainte-Beuve sur le martirisme, religion fondée par Louis Claude de Saint-Martin (1). Voici, à cette occasion, ce qu'il écrit à son ami :

Est-ce que je suivrais à mon insu le chemin de Saint-Martin ? Le petit livre d'éthique que je médite est... basé sur l'idée de l'accord à faire entre nous et les desseins de Dieu... Ce petit livre, je veux cependant le faire sans avoir recours à Saint-Martin, car je désire qu'il paraisse exprimer la morale d'un homme *raisonnable*, qu'il soit athée ou déiste, qu'il soit utilitaire ou idéaliste. Je veux même en écarter toute métaphysique, afin de n'effaroucher personne. En d'autres mots, je veux persuader à ceux qui ne pensent pas que la Beauté, la Bonté et la Vérité sont les conditions de la parfaite Vie, c'est-à-dire du Bonheur et que tout le reste n'est que Mort et formes de Mort (2).

Ce sont les paroles mêmes dont il se servit pour donner au public son *Cre do* littéraire. Son éthique s'est transformée en esthétique.

Merrill a exprimé ainsi sa conception de la morale dans une lettre à André Fontainas :

Je pense, sans doute comme vous, que la morale consiste à se mettre en rapports avec les lois de la vie, et que le mal, c'est la mort. Le seul critérium par lequel nous puissions juger une action, c'est de nous demander si elle favorise les tendances à la vie ou à la mort. La vertu suppose donc la science. Je ne prétends pas que la science donne la vertu, mais je ne conçois pas un homme vertueux dans le sens le plus noble du mot qui soit dépourvu de science. Oui, on peut être ignorant et vertueux, mais vertueux mesquinement, par habitude ou obéissance, ou seulement par crainte des lois (3).

C'est ainsi que la pensée de Merrill aboutit à une morale religieuse, qui remplace chez lui la religion proprement dite.

L'âme humaine étant faite d'illogismes, il ne faut point s'étonner d'y trouver, vivant en bonne intelligence, des éléments que la raison aurait tenu à séparer. Merrill fut un incroyant (dans le sens orthodoxe du mot) et

(1) Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, X, p. 235, 278.

(2) Lettre inédite à Edmond Pilon (s. d.).

(3) Lettre inédite à André Fontainas, 21 décembre 1907.

il fut en même temps un mystique. Tout chercheur qui, au delà des apparences, veut atteindre une réalité, une hauteur invisibles, tout homme qui rêve d'un mieux intellectuel et moral, tout vrai idéaliste est un mystique.

Oscar Wilde, incroyant comme l'était Merrill, a pourtant senti comme lui la présence divine dans les diverses manifestations de la vie. Il a exprimé cette conviction dans une très belle page du *De Profundis* :

I am conscious now that behind all this beauty, satisfying though it may be, there is some spirit hidden of which the painted formes and shapes are but modes of manifestation, and it is with this spirit that I desire to become in harmony. The mystical in Art, the mystical in Life, the mystical in Nature, this is what I am looking for (1).

Merrill ne respira pas en vain l'atmosphère du siècle où il naquit. Le mal de ce temps-là, mal intellectuel qui devenait mal social, ce fut le malentendu, l'inimitié, apparemment irréductible, entre la religion et la science. Des âmes éprises d'idéal cherchèrent dans l'ésotérisme le remède à ce mal. A l'époque du symbolisme, cette doctrine prit en France la forme d'un idéalisme philosophique combiné à un idéalisme littéraire. Selon cette conception, l'esprit est la seule réalité et le monde n'est que la création de cet esprit. « Il ne faut pas oublier, écrit Merrill, que si la vie nous façonne plus ou moins, nous sommes aussi capables de la recréer à notre image et de la plier à nos idéologies (2). » Recréer le monde pour en faire un monde meilleur ; recréer la vie totale par la réunion des diverses formes artistiques ce fut, à certains égards, la tentative artistique de Wagner. Mallarmé, Laforgue et Villiers de l'Isle-Adam tentèrent la même recréation, par l'alliance, dans leur poésie symbolique ou leur prose rythmée, des trois formes de l'art : peinture, littérature, musique. Pour Merrill, comme pour Mallarmé, la poésie est l'acte religieux par excellence, et la création d'une œuvre de beauté est mieux qu'une prière : elle exige un contact direct de l'âme humaine avec l'universel. La recherche du bien est puissamment aidée par la recherche du beau et du vrai. Cette recherche est, en elle, l'élan vers Dieu.

Nous avons vu que la joie, le bonheur, avaient révélé à Merrill, dans toute la nature, et, conséquemment, dans l'amour terrestre même, une présence divine. La douleur obscurcit un moment cette vision céleste. Mais

(1) « J'ai conscience, à présent, que derrière toute cette beauté, si grandes que soient les satisfactions qu'elle puisse donner par elle-même, quelque principe spirituel est caché : les couleurs des choses, leurs formes, ne sont que les modes de manifestation de cet esprit, et c'est avec cet esprit que je désire me mettre en harmonie. Ce qu'il y a de mystique dans l'art, ce qu'il y a de mystique dans la vie, ce qu'il y a de mystique dans la nature, voilà ce que désormais je recherche. »

(2) *Rémy de Gourmont, Prose et Vers*, p. 181.

l'éclipse fut passagère, et, quand Merrill fut sorti de l'épreuve, il était muni d'une nouvelle force. Ce qu'il y avait dans son caractère d'un peu épicurien avait fait place à une conception empreinte de stoïcisme. Cette résignation digne vint viriliser et ennoblir son sentiment religieux et moral sans diminuer en rien son mysticisme. En défiant l'amour, Merrill l'avait doté de la plus terrible des armes. Du moment qu'on perdait l'objet de sa dévotion, on perdait tout. Désarmé par la douleur, il avait mis le pied dans le cercle le plus infernal de la ville maudite. Il ne tarda pas à s'apercevoir que, même là, on trouve Dieu.

... la ville étrange
Où tu chercheras Dieu
Comme un lys dans la fange (1).

Il ne recula point devant l'angoisse qui l'étreignait en s'approchant de ceux qui avaient souffert comme lui, et c'est là surtout, dans l'amour de ses frères les plus déchus, qu'il retrouvera Dieu.

Cherche Dieu malgré tout !
Il dort au fond des bouges
Où ton âme est à bout
Sous les lanternes rouges.

Dieu n'est pas où l'on croit,
Dans la trop belle église
Où le cœur reste froid
Et la prière grise.

Il vit dans les maisons
Où l'on se prostitue,
Il git dans les prisons
Où l'on pleure et l'on tue.

Va donc, ô pauvre fou,
Vers plus fou que toi-même,
Et, ployant le genou,
Dis au plus fou : je t'aime.

Et les lys fleuriront
Partout sur ton passage,
Et des mains voileront
L'éclat de ton visage (2).

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 67.

(2) *Ibid.*, p. 68-69.

Un sentiment d'humilité se répand sur sa blessure comme un baume :

Mais es-tu digne, ô toi qui rêves près des blés,
De faire devant Dieu le signe saint du prêtre ?
As-tu vidé ton cœur de la vanité d'être
Autre chose qu'une ombre au long des murs croulés (1) ?

Merrill pousse le cri : *mea culpa* ; « j'ai brisé trop de croix » ; mais ni l'humilité ne suffira à l'apaiser, ni le remords à le stimuler. C'est du stoïcisme que viendra le réconfort capable de « remonter son cœur », un moment défaillant. Cette fois encore, il pourra dire, avec Oscar Wilde : « *To become a deeper man is the privilege of those who have suffered* (2). » C'est au sortir de ses dures expériences que Merrill écrivit à André Fontainas des lettres qu'on peut rapprocher du *De Profundis* et qui l'égalent en beauté. Elles montrent toute la force secrète, toute la profondeur de cette âme meurtrie qui tâche de se reprendre à vivre, et comme Wilde, de profiter de sa dure leçon.

Mais j'ai repris la route de la vie, et j'ai compris la valeur infinie de la souffrance : j'en ai reçu d'abord une révolte, puis avec fierté, la dure bénédiction. Je crois que mes livres futurs se ressentiront de cette heureuse épreuve qui n'a modifié en moi ni l'espoir, ni l'amour, ni la foi en l'avenir. Enfin, j'ai pu constater qu'aucune des fausses consolations dont s'illusionne l'esprit humain n'avait de prise sur moi. Le bonheur, on le crée en y croyant, et le malheur, il faut l'atténuer par la foi en l'avenir. Je me tourne de plus en plus vers l'éthique stoïcienne (3).

Pour Merrill, la douleur, si elle ne s'identifie pas avec la vertu, est, en tout cas, un guide vers la vertu. En reconstruisant son échelle des valeurs, il fait sa part à cette force universelle, la douleur. « Je crois fermement que nous ne nous développons que par la douleur ou, du moins, que la douleur seule mesure à leur juste valeur les forces que le bonheur nous a données (4). »

Notons que Merrill n'accepta jamais dans sa totalité la philosophie stoïcienne. Des stoïciens, il se différencie surtout en ce qu'il conserve cette vertu éminemment chrétienne : l'espoir, et en ce qu'il conserve une foi indestructible en l'efficacité de l'action, de la lutte.

Le Destin est terrible et nous assomme parfois, écrit-il en 1911, mais disons-nous que nous sommes plus forts que le Destin, et qu'il ne nous rendra ni lâches ni haineux (5).

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 171.

(2) « C'est le privilège des âmes qui ont souffert de gagner en profondeur. »

(3) Lettre inédite à André Fontainas, 9 mai 1906.

(4) Lettre inédite à André Fontainas.

(5) Lettre à André Fontainas, 31 août 1911, *Prose et Vers*, p. 21.

C'est dans la philosophie que nous venons d'esquisser sommairement que Merrill trouva le repos, dit-il, « un repos, à vrai dire, qui ne s'exprime que par le travail et l'effort... L'effort, c'est le bonheur et non la douleur. Ayons seulement le courage d'admettre que tout bonheur comporte sa douleur correspondante comme la lumière se compense par l'ombre (1) ». Pourtant, même quand Merrill aura retrouvé la paix et le bonheur, cette riante confiance dans la vie divine qui embaumait les *Quatre Saisons*, ne lui reviendra plus que par intervalles. C'est par un effort de raison et de volonté qu'il gardera jusqu'à la fin son bel optimisme.

Cultivez l'oubli des mauvaises choses de la vie, et vivez dans l'avenir, qu'on peut toujours imaginer merveilleux.

Moi, quand j'ai envie de me casser la tête contre le mur, ou, ce qui est encore pire, quand je me sens à jamais vide, triste, incapable de réaction, je ne me laisse pas aller à la délectation morose des pessimistes. Il est un excellent exercice : c'est de comparer son état actuel aux moments où l'on a le plus souffert dans sa vie. Et l'on trouve toujours quelques motifs de se réjouir. Puis je me dis : « Tu souhaites qu'un ami vienne te voir, te comprendre, te consoler. Pourtant tu as là, à portée de ta main, tout ce que les plus grands génies de l'humanité ont su penser et dire de la souffrance, de la douleur et de la tristesse. Et, en effet, les livres consolateurs, les livres qui sont la voix même des grands morts, sont là. Je n'ai qu'à les feuilleter pour comprendre que ma souffrance est bien insignifiante dans le chœur éternel de la douleur de la terre... Et puis trompons la douleur en nous enrichissant d'elle... Savoir souffrir est la suprême manifestation de la volonté humaine, c'est peut-être l'unique preuve de notre libre arbitre (2). »

Merrill a relevé la courageuse devise du moyen âge : « Bon souffreur vainc tout. » Et il écrivit : « Nous sommes des poètes... Soyons fiers de savoir mieux souffrir que les autres (3). » Il put dire avec fierté que, dans sa souffrance, il repoussa toutes les « faciles consolations dont s'illusionne l'humanité ». Cet avenir dont il parle, dans lequel il place sa foi, c'est l'avenir de l'humanité : ce n'est ni un avenir prochain et plein de bonheur dont il profitera personnellement, ni l'espoir en une meilleure vie au delà du tombeau. Pour lui, comme pour Francis Vielé-Griffin, l'avenir, non le passé : voilà le vrai patrimoine (c'est là sa pensée mûre). L'effort que chacun dépense pour créer un peu de bonheur, un peu de beauté, vivra et fleurira dans cet avenir. C'est pour l'époque future, pour ceux qui ne sont pas nés, qu'il faut travailler.

(1) Lettre à André Fontainas, 21 décembre 1907.

(2) Lettre à André Fontainas, 9 février 1913, citée en partie, *Prose et Vers*, p. 36.

(3) Lettre à André Fontainas, *Prose et Vers*, p. 36.

Aussi bien, même quand, cessant d'embrasser la collectivité, il envisage le destin de l'individu, Merrill ne craint point de regarder en face le sort qui attend cet individu, à savoir : la vieillesse et la mort : « *Grow old along with me, the best is yet to be* (1) », eût-il dit avec Browning. « *Regret, remorse, love of the past are fast runners of mental decay and death* (2) », écrit Merrill à Rudmose-Brown. Et encore : « Je ne suis pas de ceux qui situent le bonheur dans le passé et qui prétendent que la jeunesse seule est heureuse. Je pense que le sentiment de l'harmonie s'affirme avec l'âge chez ceux qui sont bien nés. »

Dans ses dernières années, Merrill avait, à un degré très prononcé, le sentiment de la solitude, trait, dit-il, du stoïcien moderne. « C'est à ces moments de dépression morale qu'on sent le mieux qu'on est seul au monde », écrit-il à Fontainas. Mathew Arnold, lui aussi nourri de philosophie grecque, a admirablement exprimé ce sentiment dans son poème, *To Marguerite* :

Yes : in the sea of life enisled
With echoing straits around us thrown,
Dotting the shoreless watery wild,
We mortal millions live *alone* (3).

Les deux poètes font résonner la même corde ; Merrill écrit : « Nous nous faisons des signes les uns aux autres ; nous croyons nous comprendre et, tout à coup, un rien (un geste, un mot) dissipe nos belles illusions. » L'optimiste et le mystique se révèlent dans la page qui suit et qui, me semble-t-il, est digne, par sa beauté, de prendre place parmi celles des grands poètes :

Eh bien ! il faut les garder, ces illusions, et vivre selon elles, et ne pas nous tourmenter d'être incompris ou de mal comprendre. Il faut croire qu'on possède toujours ce qu'on a perdu, et j'ai confiance que le trésor égaré sera rendu au centuple.

Voilà un robuste optimisme ou je ne m'y connais pas. Il concorde, d'ailleurs, assez bien avec les théories des pragmatistes. Faites le geste de la joie et vous serez joyeux. Ayez confiance en vous-même, et la victoire est à vous. Ne per-

(1) « Vieillissons ensemble, le plus beau est encore à venir. »

(2) Cité par Rudmose-Brown, dans *French Literary Studies*.

« Regrets, remords, amour du passé, sont les avant-coureurs de la déchéance mentale et de la mort. »

(3) « Oui, ilots dans l'océan de la vie,
Entourés de bras de mer qui nous apportent des rumeurs vagues,
Points imperceptibles dans le désert liquide et sans rivages,
Nous, millions de mortels, vivons *solitaires*. »

mettez à aucun malentendu de troubler vos relations extérieures, et ceux qui n'ont pas voulu vous écouter vous reviendront.

Toute la vie consiste pour nous à transformer le rêve en réalité, à rester fidèles à l'idéal et, par conséquent, à supporter stoïquement les contre-coups des hommes et des choses. Notre trésor est en nous-mêmes.

N'est-ce pas là tout l'enseignement de notre Mallarmé (1) ?

Et, devant la mort, dont la pensée ne laisse pas de le préoccuper, il parle avec la belle confiance de celui qui a trouvé la paix. Son idée de l'immortalité est aussi celle de William Morris. « *Though I die and end, yet mankind yet liveth, therefore I end not, since I am a man* (2). » Il a besoin de croire que quelque chose reste de ceux qui sont partis. Mais il n'a jamais su « affirmer l'immortalité », comme l'a fait Walt Whitman, pour qui la conviction que la mort est seulement un commencement, résout tous les problèmes du monde fini.

Dans *les Quatre Saisons*, sa foi dans l'immortalité de l'âme individuelle est vague et elle est encore moindre dans *Une Voix dans la foule*. Mais il semble croire qu'il y a dans l'univers une pensée intelligente et, par conséquent, une conscience, et que cette conscience est la somme — au moins future — de toutes les actions morales accomplies d'âge en âge.

À la mort de son cher ami, Pierre Quillard, il a tâché de définir ce qui, selon lui, persiste après la mort, en un mot : l'âme : « Ressentez-vous cette singulière impression que chaque mort nous laisse un peu de sa force, comme pour mieux accomplir dans le monde ce qu'il n'a pu réaliser complètement lui-même ? Cette force mystique de l'exemple et de l'élan, voilà ce qui, pour moi, constitue l'âme (3). » La mort, c'est le repos, un sommeil, la fin de la lutte. Que d'autres relèvent l'étendard, ma tâche est finie. Cette façon de concevoir la mort n'a pas pour Merrill la rigueur d'une conviction proprement dite. Il sait qu'elle demeure pour tous une énigme indéchiffrable. Il ne se flatte point qu'elle ouvre une perspective indéfinie ; il voit en elle un mur. Ce qui survit à ce mystère, c'est la pensée.

Merrill ne s'arrêta pas à mi-chemin dans la philosophie qu'il avait adoptée. Il accepta les conséquences extrêmes de la pensée hégélienne, c'est-à-dire le panthéisme. Il avait en commun avec Whitman le sentiment de l'unité de la création et de son créateur, la conviction que l'amour est la force motrice et unificatrice qui palpite dans chaque atome de l'univers. C'est là l'essence de *Leaves of Grass*. Dans ce spectacle universel, Merrill se

(1) Lettre à André Fontainas, 25 février 1908, citée en partie. *Prose et Vers*, p. 34.

(2) *A Dream of John Ball* : « Que je meure et finisse, l'humanité n'en continue pas moins de vivre ; par conséquent, je ne finis point puisque je suis une partie de l'humanité. »

(3) *Prose et Vers*, p. 33.

préoccupait plutôt de comprendre la nature et la raison d'être de l'homme que de chercher Dieu. Nulle part il n'a mieux chanté ce panthéisme que dans *Une Voix dans la foule* :

Et tous les éléments, l'air, les eaux et la terre,
Cette pluie à l'aurore et ce vent sur les fleurs,
Né paraissent aux yeux du penseur solitaire
Que les formes sans fin d'une identique loi
Qui relie au soleil le sort du moindre atome (1).

L'inspiration de Whitman se fait sentir dans les vers suivants, qui sont parmi les plus beaux qu'ait écrits Merrill :

Non, soleil du printemps ! Non, cœur de mes ancêtres !
Je ris à tous les cieux, je vais vers tous les êtres !
Je voudrais de mes bras étreindre l'univers
Et mourir du parfum de la terre et des mers !
O la douceur des mains et des lèvres humaines !
A moi vos yeux et le parfum de vos haleines,
Enfants, et vos baisers dans l'ombre, doux amants,
Et les larmes des vieux accablés de tourments,
Et leurs cris quand la mort sur le seuil frappe et gronde !
Car toute ta douleur avec ta joie, ô monde,
Je voudrais l'assumer pour agrandir mon cœur !
Et s'il ne reste un jour, devant l'Amour vainqueur,
Qu'un seul homme souffrant aux confins de la terre,
Ma pitié prendra part à son mal solitaire,
Et, s'il la repoussait, pour lui seul pleurerait (2).

Nous avons vu que Merrill avait gardé jusqu'à ses derniers jours une âme profondément religieuse (plus chrétienne, en dépit de ses inclinations païennes, que bien des chrétiens orthodoxes). Ce qui caractérise sa pensée et l'éloigne des dogmes consacrés, c'est l'alliance de convictions et de vertus essentiellement chrétiennes avec une éthique stoïcienne et panthéiste. Une très grande sensibilité, un cœur plein de tendresse et de charité, la foi dans l'efficacité de l'effort l'empêchent de devenir un pur stoïcien.

Il nous a laissé entendre ce que devait être, à ses yeux, le rôle moral de l'écrivain. Il ne veut pas qu'il se borne à « inventer de belles fables » : il veut que son cœur s'élargisse jusqu'à « compatir aux malheurs de son pro-

(1) *Une Voix dans la foule*, p. 190, 191.

(2) *Ibid.*, p. 199.

chain, à chercher le sens spirituel des choses et à s'augmenter d'amour et de charité (1) ». Il a ainsi formulé son rôle moral :

Poètes avant tout, nous n'avons pas cherché non plus à exercer une influence morale par nos œuvres, du moins dans l'acception étroite du terme. Nous avons encore l'orgueil de croire qu'un beau vers vaut un long sermon, et que l'influence morale d'une œuvre de beauté est plus durable que celle d'une exhortation spirituelle (2).

On peut dire avec Rudmose-Brown que la religion de Merrill est « une moralité touchée d'émotion ».

Il a courageusement adopté

cette philosophie dont l'humilité est si hautaine, celle qui, aux questions de l'éternel Sphinx, ne répond pas et refuse de répondre, parce qu'elle sait que l'esprit humain est incapable de concevoir l'absolu, que tout est relatif dans l'incessant écroulement des apparences, et qu'il est plus noble, devant le mystère, d'avouer son ignorance que d'en chercher la puérile explication dans la bible d'une tribu barbare et d'une époque lointaine (3).

Arrivé au dernier tournant de la route, Merrill a essayé de formuler encore sa conception du suprême courage qu'il faut acquérir devant la vie :

Si tu as le courage de laisser derrière toi l'ombre des arbres où rient les filles,

Et de gagner les sommets où déjà tu vois resplendir les ailes blanches de Dieu uni à l'homme;

Si tu as le courage de baiser la main du mendiant qui te frappe parce que tu y déposes une pièce d'or dont il ignore l'effigie,

Et de frapper le roi qui passe entouré de cavaliers bardés de fer et casqués d'or (4)...

Merrill a eu ce courage. Il est resté fidèle aux préceptes qu'il s'était à lui-même imposés. Sa seule inquiétude devant la mort est la crainte de partir « avant d'avoir compris ce que Dieu me traduit ». C'est une attitude essentiellement chrétienne.

(1) *La Plume*, 1^{er} juin 1901.

(2) *Ibid.*

(3) *Quelques notes sur Emmanuel Delbousquet* (nom et date de la revue inconnus).

(4) Fragment inédit.

CHAPITRE II

L'ARTISTE

« Beauty is the symbol of symbols. »

OSCAR WILDE.

« La Beauté est le signe évident de la Vérité, et aucune pensée ne vaut que par ce qu'elle crée de vie harmonieuse. »

STUART MERRILL.

« Il n'y a ni maître ni école en poésie », dit A. de Vigny dans la préface de *Chatterton*. Merrill exprime souvent cette même conviction ; mais, tout en proclamant que la vraie poésie échappe à toute codification, il n'en essaie pas moins, à plusieurs reprises, de définir le mouvement poétique dont il fait partie, et, dans ses admirables articles de critique, de formuler ses notions personnelles sur la Beauté, l'Art, le don poétique et l'essence indéfinissable de la vraie poésie.

Chez Merrill, l'intellectualisme a tenu trop de place pour que l'on néglige ses théories esthétiques. Si, en formulant ses idées, il s'est parfois contredit, c'est parce que son esprit était tourmenté par l'idée du mieux et que sa pensée évoluait. Il y eût sans cesse progrès vers des idées plus larges. Ses idées esthétiques procèdent en somme de ce qu'il y eut en lui de plus vivace, voire de ses convictions sociales et religieuses.

Les trois piliers sur lesquels repose la construction de son esthétique s'appellent : « Beauté, Amour, Révolte ». (Amour de la Beauté, Amour de l'Amour, Révolte contre la Laideté.)

D'abord très théoricien comme la plupart des jeunes, Merrill le devint de moins en moins. Après les premières luites pour défendre la jeune école, il reconnaît qu'en dernière analyse le don poétique est tout, et que la théorie ne représente que des recettes d'atelier. Elle n'est que la voie qui prépare le chemin pour le vrai Seigneur. « L'individu seul compte en art et en littérature. Il serait temps de comprendre qu'en art les œuvres

ont toujours raison des théories (1). » C'est là qu'aboutit Verlaine ; ce sont également les idées de Hugo, comme de Heredia, de Whilman et de combien d'autres. « Tout est bel et bon qui est bel et bon, d'où qu'il vienne et par quelque procédé qu'il soit obtenu (2). »

Nul doute que les idées esthétiques énoncées par Merrill en 1893 (date de son *Credo*) ne dérivent en grande partie de l'école esthétique anglaise. Merrill fut le fils spirituel de Keats et de Shelley : de Keats par sa doctrine esthétique, de Shelley par le lyrisme. Il fut le disciple fervent de Swinburne, l'ami dévoué de Wilde. Il s'initia de bonne heure à la religion de la beauté dont Ruskin fut le grand prêtre.

M. E. Raynaud prétend que le *Credo* (3) de Merrill, dont les symbolistes « veulent faire leur *Marseillaise* », n'a rien de spécial aux symbolistes, « si ce n'est l'erreur de dissocier la trilogie admise : Vertu, Vérité, Beauté, pour mettre au sommet de l'échelle la Beauté, sans avoir pris la précaution d'en définir l'essence (4). Il est vrai que Merrill n'a pas défini « son Beau » comme l'a fait Baudelaire. On peut, d'après ses nombreux articles d'esthétique, conclure que sa conception est loin d'être celle du poète des *Fleurs du Mal* et qu'elle se rapproche beaucoup plus de celle des esthètes anglais. « La foi de cette école esthétique, dit Merrill, peut se résumer en un seul article : surtout et toujours la Beauté (5). » Cette Beauté adorée des « esthètes fut plutôt *mystique* que matérielle ». Je ne crois pas que Merrill voulut séparer Beauté, Vérité et Vertu ; pas plus qu'on ne divise la personne de Dieu en lui donnant trois noms. C'est une unité mystique que ces trois termes indiquent. La Beauté est la Vérité suprême pour Merrill comme pour Keats. Et la poésie est un élan passionné vers cette Beauté. « *A wild effort to reach the Beauty above* (6). » Si on l'atteint, on est en état de grâce ; et l'on a atteint aussi la Vertu, car on est en contact avec le Divin. « *The love of Truth breeds the love of Virtue, the love of Virtue breeds the love of Beauty. I cannot conceive of an esthetic law unrelated to an ethic law which, in its turn, must derive from a scientific law* (7) », écrit-il à Rudmose-Brown en 1902.

(1) *Le Rapport de M. Catulle Mendès sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900, la Plume*, 15 juillet 1903.

(2) P. Verlaine, Lettre à H. de Régnier (août 1887), citée par Dunos. *Verlaine intime*, p. 158.

(3) Cf. Chapitre IV.

(4) E. Raynaud, *la Mée symboliste*, vol. II, p. 170.

(5) Oscar Wilde, *la Plume*, 15 mars 1893.

(6) Poe, *The Poetic principle*.

« Un effort passionné pour atteindre la Beauté là-haut. »

(7) « L'amour de la Vérité engendre l'amour de la Vertu ; l'amour de la Vertu engendre l'amour de la Beauté. Je ne peux concevoir une loi esthétique qui n'ait aucun rapport avec une loi éthique, laquelle, à son tour, doit dériver d'une loi scientifique. »

« *The yearning passion for the Beautiful* », qui domina la vie de Keats est le flambeau que suivit Merrill ; ce fut une passion spirituelle. « *It is the mighty abstract idea of Beauty in all things that be adored* (1) », dit de Keats le grand poète et critique Mathew Arnold. Et Keats lui-même écrivit vers la fin de sa vie : « *I have loved the principle of beauty in all things : what the imagination seizes as Beauty must be Truth* (2). » C'est à la recherche, à l'adoration de ce principe divin que Merrill consacra sa vie et son œuvre.

* * *

Merrill a maintes fois donné une formule du symbolisme. La devise qu'il adopte en 1901 aurait pu aussi bien lui servir en 1893 : « Chacun pour soi, et tous pour la Beauté. » C'est-à-dire que ses théories symbolistes furent avant tout basées sur l'individualisme.

Ce qui fait la force de la théorie symboliste c'est précisément son anarchie. Elle ne demande au poète que d'être significatif, c'est-à-dire individuel, et de se révéler, pensée et émotion, par des images aussi générales que possible. Oui, le symboliste est l'anarchiste en littérature (3).

Dans toutes les définitions que Merrill a données du mouvement poétique de sa génération, il a insisté sur ces deux points essentiels : 1^o nécessité d'une foi individuelle (ce qui tendait à diviser les adeptes) ; 2^o haine commune du « bas naturalisme » (ce qui tendait à les unir dans une même révolte). « Il n'y eut jamais... d'école symboliste au sens strict du terme. Il y eut simplement réaction contre le naturalisme (4). » « Nous n'avons jamais songé à instaurer, à la place de l'ancien dogme, un dogme nouveau (5). »

Cette réaction impliquait pourtant de la part de ceux qui en formulèrent la nécessité « un certain nombre d'idées communes ». Les symbolistes « opposèrent la synthèse à l'analyse, le poème lyrique au roman de mœurs, la libre fantaisie des idées à la servile notation des faits. Ils rendirent à Psyché les ailes que les naturalistes lui avaient rognées (6) ». — « L'amour de l'art lyrique *libre et synthétique* », voilà ce qui est écrit sur leur étendard.

(1) « Ce qu'il adorait en toutes choses, c'est, dans toute sa pureté abstraite, l'idée de beauté qu'elles peuvent contenir. »

(2) « J'ai aimé le principe de la beauté en toutes choses. Ce qui apparaît à l'imagination comme étant la Beauté doit être la Vérité. »

(3) *L'Ermitage*, août 1893.

(4) *La Plume*, 15 janvier 1901.

(5) *Ibid.*, 1^{er} juin 1901.

(6) *Ibid.*, 15 janvier 1901.

Tâchons de faire parler Merrill et de pénétrer le fond de sa pensée quand il pose les termes de cette définition. Merrill ne croyait pas au progrès en art, au sens scientifique du terme. Il constate que les Grecs ramenaient tout à divers archétypes en laissant à l'interprétation personnelle sa liberté. Il existe, selon lui, des degrés de beauté dont le plus haut est la Poésie. Ce n'est que par échelons qu'on peut s'élever à ce degré suprême de beauté. Et dans cette échelle, c'est la poésie lyrique qui reçoit la couronne impériale. « Le poème lyrique est la fleur suprême de toute littérature et c'est la fleur suprême de toute personnalité (1). » Le symbolisme si souvent défini par Merrill, l'est encore par cette expression : « Ce mouvement de lyrisme individuel (2). »

Le poète n'est point, comme le voulaient les Parnassiens, spectateur, à plus forte raison copiste ou imitateur : il est créateur. Le poète est celui dont l'âme, « comme le souffle de Dieu, transforme la matière que lui offre la Vie : le poème sera le signe de son génie, comme l'univers est celui de la gloire de Dieu (3) ».

Par quelles facultés de son être le poète arrive-t-il à pénétrer et à transformer ainsi tout ce qu'il touche ? Nous voici au seuil de la mystérieuse chapelle où resplendit l'autel du miraculeux don poétique. Si l'esthétique, par rapport à la poésie, a pour objet principal « la connaissance de tous les phénomènes qu'éprouve l'âme à l'état poétique (4) », tâchons, aux côtés de notre poète, de pénétrer un peu dans ce mystère.

Cet intellectuel nous surprend par sa première parole. « J'estime que le sentiment seul doit régir le poète, dit-il, et non la raison (5). » Que veut-il dire au juste par « sentiment » ? Est-ce l'ensemble des forces non régies par la raison ? Est-ce simplement la sensibilité ? S'il avait connu la page inspirée de Paul Claudel, aurait-il dit : « Anima » ? — Écoutons-le encore (c'est moi qui souligne) :

Et puis, sans qu'il y paraisse, je n'ai jamais pu « fabriquer » des vers sur la mesure d'une doctrine pré-établie. Tous mes poèmes m'ont été inspirés par une émotion ou une vision. Quand je commence une pièce, je ne sais jamais comment elle finira. Elle « vient » ou ne « vient » pas. Mon pire travail consiste à me mettre dans l'état d'hypnose où l'âme devient rythme et images. Après quoi je corrige de sang-froid. Cette méthode vous expliquera la lenteur de mon travail (6).

(1) *Prose et Vers*, p. 35.

(2) *La Plume*, 1^{er} mars 1903.

(3) *L'Ermilage*, juin 1893.

(4) Charles Magnin, *Causeries et méditations historiques et littéraires*, cité par Henri Brémond, *Prière et Poésie*, 1926, p. 57.

(5) *Le Masque*, série III, n° 4, 1914.

(6) Lettre inédite à André Fontainas, 21 décembre 1907.

Merrill aborde ici la question très discutée de l'inspiration, de l'« enthousiasme », de la poésie pure. Il avait en horreur ce qu'on pourrait appeler la poésie « à sujet ». Il adorait le « véritable chanteur » et aspirait humblement à être un de ces élus. Leur œuvre seule est, pour lui, la raison d'être du monde. « J'estime que tout le travail des siècles, que les défauts, et les conquêtes, et les joies, et les souffrances ont leur raison d'être dans quelques poèmes qui ne meurent jamais sur les lèvres des hommes (1). »

Ce n'est ni par un acte de volonté, ni par une création de la pure intelligence que le poète peut faire œuvre sacrée de chanteur. Seule, l'inspiration peut accomplir ce miracle. Quand il a parlé d'« émotion », de « vision », de l'« état d'hypnose où l'âme devient rythme et images », c'est l'état poétique qu'il s'efforce de décrire. C'est l'expérience mystique ; c'est le contact avec le réel. « S'élever comme en une prophétique extase jusqu'aux idées de beauté, de bonté et de vérité qui seules sont éternellement vivaces et vivifiantes : *mens agita molem* (2). »

Pour Merrill, nous l'avons vu, la poésie est une création, mais elle est avant tout une révélation, comme pour Shelley. Sans inspiration, nulle vraie poésie : « Une influence étrangère s'empare du poète qui ne peut ni la comprendre ni la contrôler ; une puissance divine le pénètre, l'oblige à produire certaines images de perfection, par où il tâche de disputer au néant qui les guette ces visites de Dieu à l'homme. C'est la Poésie (3). » C'est ainsi que H. Bremond décrit l'expérience de Shelley. Écoutons parler Merrill : « On n'est pas poète parce qu'on veut l'être, mais parce qu'on ne peut s'empêcher de l'être (4). » « La poésie, il faut l'écrire presque malgré soi ; la muse doit vous violer. (Le travail ne sert qu'à vous apprendre votre métier, la virtuosité, qui dans n'importe quel art, est nécessaire à l'expression). Et quand l'inspiration vient, quelle volupté douloureuse, quelle douleur voluptueuse ! comme on est récompensé de longues attentes et de périodes de stérilité (5). »

Il ne saurait être question, bien entendu, de présenter comme nouvelle cette conception de la fonction du poète. Mais il faut reconnaître qu'elle a, ici, une fière et souveraine distinction. C'est du romantisme, cela est clair, mais plus discret, plus pudique surtout.

Combien de fois avons-nous vu Merrill nous présenter la figure de ce roi qui porte une couronne pesant si lourdement sur son front. N'est-ce pas là le symbole du don poétique, glorieux — mais douloureux ?

(1) Lettre inédite à Fontainas, novembre 1909.

(2) *L'Ermitage*, juillet 1893.

(3) Henri Bremond, *Prière et Poésie*, p. 65.

(4) *L'Ermitage*, octobre 1893.

(5) Lettre inédite à A. Fontainas, 2 novembre 1909.

Le poète est un voyant qui, sous la forme des choses, cherche leur vraie signification et leur raison d'être. Il aperçoit le lien qui lie l'éphémère à l'éternel. Il révèle le divin à l'homme. Il entre par son don poétique dans des régions où la raison et l'intelligence ne sauraient pénétrer seules. Il se sent doué de « cette autre faculté distincte de la raison et de la sensibilité ». Pour qui possède ce don, la Poésie est la Vie supérieure.

J'ai dû à la Poésie les plus hauts transports de ma vie; j'ai aimé les poètes avec une passion toujours égale et fidèle. J'ai chanté à mon tour. J'ai mis dans mes vers toute mon âme. J'ai parfois ressenti à les écrire une douleur tellement intense que je ne la distinguais plus de la joie supérieure. S'exprimer, jaillir hors de soi-même en chants, voilà la seule raison vraie de la vie. Quand on est ainsi hanté, que voulez-vous que cela me fasse l'approbation de celui-ci, le blâme de celui-là? Je sais que je suis aimé et approuvé par les divins lyriques, puisque c'est pour moi et mes pareils qu'ils ont écrit. Et je suis résigné à vivre et mourir sans renom parce que j'aurai sans cesse communiqué avec les âmes les plus harmonieuses de l'humanité (1).

Ne retrouve-t-on pas, dans cette lettre qui n'était pas destinée au public et qui, telle quelle, dans toute sa sincérité, reflète donc la pensée intime de Merrill, ne retrouve-t-on pas comme des harmoniques de la note fondamentale si souvent donnée par A. de Vigny ?

Par sa conception du rôle du poète, Merrill, encore une fois, se révèle plus près des poètes anglais que des français. Si l'on pouvait résumer en quelques formules l'esthétique de Ruskin on trouverait que Merrill l'accompagne sur les trois quarts du chemin.

1° On n'est artiste que par la grâce de Dieu ;

2° Il s'agit avant tout d'être sincère, de rendre fidèlement ce qu'on a senti ;

3° Un art vivant et large ne peut avoir sa source que dans une sympathie universelle, dans cette disposition qui est comme le génie d'aimer, de nous intéresser à tout, de découvrir la beauté de chaque chose (2).

Merrill se sépare de lui quant au but moral de l'art. Pourtant il serait le premier à dire avec Poe : « *a poem deserves its title only inasmuch as it excites by elevating the soul* » (3). »

Mais le poème en soi ne peut manquer d'être ce qu'il y a de plus noble, de plus élevé. « *Nothing can exist more thoroughly dignified, more surp-*

(1) *Prose et Vers*, p. 35.

(2) A consulter : Milsand, *L'Esthétique anglaise, Étude sur John Ruskin*.

(3) Edgar Poe, *The Poetic principle* : « Un poème mérite d'être ainsi appelé dans la mesure seulement où il émeut vivement en élevant l'âme. »

more noble than the poem — per se — the poem written solely for the poem's sake (1). »

Pas plus que Poe, ni que Shelley, Merrill ne peut tolérer que la poésie soit mise au service d'un but d'enseignement moral, social ou même religieux.

Il serait futile d'essayer de rabaisser la Poésie à un rôle social (ou religieux)... il est aussi absurde de demander à la Poésie d'être utile, que de prétendre qu'elle tire sa gloire de son inutilité... la Poésie, si elle consent à rester elle-même, n'exige ni excuse ni justification....

L'art se suffit à soi-même, dit-il ailleurs. Il n'y a pas d'art socialiste ou anarchiste, de même qu'il n'y a pas d'art catholique ou païen. Il y a simplement sur une goutte de boue tourbillonnant à travers les espaces, des hommes qui croient surprendre le secret de l'Eternel dans un visage de femme, dans les lignes d'un paysage, dans le murmure du vent, et qui combinent des sons, assemblent des couleurs, ou façonnent la pierre selon leur conception de la Beauté (2).

Merrill se rencontre encore avec Shelley dans le domaine de l'expression poétique : « Dites aux poètes de n'exprimer en vers que ce qu'ils ne peuvent exprimer en prose (3) », cite Merrill dans un de ses derniers articles de critique (*Le Masque*, 1914). Nous le connaissons assez bien pour ne pas douter qu'il voudra que la poésie soit bienfaisante, qu'elle contribue au progrès moral de l'humanité. Mais il ne veut point qu'elle poursuive cette fin d'une façon directe et didactique. « Améliorer vos semblables, c'est là votre strict devoir d'homme, dirait-il; mais, de ce devoir, vous devez vous acquitter en poète, à la manière des poètes, laquelle n'a rien de commun ni avec l'argumentation, ni avec le sermon (4). »

Merrill veut aussi que l'art crée de la joie, ce qui explique qu'il revête l'image même de la douleur de robes d'or et de gemmes. « *With beauty goes truth and with her goes joy also* (5) », dit Keats, idée qu'il exprime dans un de ses plus célèbres vers :

A thing of Beauty is a joy forever (6).

1 Poe se faisait une idée spéciale de l'objet propre de la poésie : il faut entendre par là une *poésie à l'état pur*, distincte de toute éloquence, de tout enseignement, ayant en soi son but. (Cf. C. Maclair, *le Génie d'Edgar Poe*). « Il ne peut rien exister qui soit plus profondément imprégné de dignité, qui soit d'une plus insigne noblesse que le poème — que le poème en soi — c'est-à-dire le poème écrit seulement pour être sa fin unique. »

2 *La Plume*, 1^{er} juin 1901.

3 Par langue poétique, il faut entendre tout ce qui est opposé au prosaïsme.

4 Cité d'après M. Bradley en parlant de Shelley. H. Bremond, *Prière et Poésie*, p. 66-67.

5 « Avec la beauté va la vérité et avec elle également va la joie. »

(6) « Une chose de beauté est à jamais une joie. »

Nous avons signalé — peut-être trop sommairement, mais nous considérons le point comme acquis — qu'il existait certains traits communs entre le symbolisme et le romantisme. Pour Merrill, comme pour les romantiques, le poète ne doit pas être un « fabricant » : il doit être un inspiré. Où il se sépare des romantiques en général, c'est dans le sentiment très délicat qu'il a de la pudeur littéraire. Quant aux Parnassiens, nous avons vu que sa conception de l'art était radicalement opposée à la leur. Il y a cependant un point, — et un point unique — où Merrill est d'accord avec eux. Comme eux en effet, comme Leconte de Lisle, il a une « pudeur divine » qui serait offensée qu'on promenait partout « son cœur ensanglanté », qu'on « déchirât sa robe de lumière », qu'on « dansât sur un tréteau banal » en vendant « son ivresse ou son mal ».

C'est ainsi que, chez Merrill, l'émotion réelle ne s'étale point devant la foule « en cris et en spectacles éhontés », mais se cache, « pudique et passionnée, derrière le voile magique des images, des symboles et des paraboles (1) ». Lyrisme, oui; ce qui intéresse dans l'œuvre c'est l'ouvrier, mais plus Merrill devient « personnel » et direct dans son expression poétique, moins il oublie qu'on ne mérite pas le nom de poète tant que (selon la formule de Goethe) « on n'exprime que des idées et des émotions personnelles, et que celui-là seul en est digne qui sait s'assimiler le monde ».

Sincérité, sympathie, désintéressement, lyrisme : telles sont les qualités du poète, — « *match words* », — de celui qui, doué du souffle poétique, a reçu le haut privilège d'être parmi les hommes, « un véritable chanteur ».

* * *

S'il y a une sorte d'incompatibilité entre l'intelligence et la volonté, d'une part, et le « délire sacré » de l'autre, est-ce à dire que les premières n'aient aucun rôle à jouer dans l'œuvre de poésie? Certes non! Au contraire, « une foule d'aspects de l'œuvre d'art dépendent de la raison, de l'intelligence analytique, de l'étude spéciale et de la technique enseignée ». Cependant « le fond, le rien qui est tout : le goût, le génie, la vision, LE CÔTÉ PERSONNEL ET VIVANT DE LA TECHNIQUE ELLE-MÊME, en un mot, tout ce qui dépasse le travail de bon élève, tout cela est d'ordre mystique (2). »

Merrill le savait bien; c'est cette conviction qui lui fait dire que le « talent du poète justifie ou condamne sa métrique. Rien au monde ne fera que de mauvais vers libres soient bons ni que de bons alexandrins soient

(1) *La Plume*, 1^{er} mars 1903.

(2) Lettre anonyme citée par Henri Bremond dans *la Poésie pure*, p. 138.

mauvais. Il est de bons et de mauvais poètes, voilà tout » et que « le génie impose toujours sa forme (1) ».

Mais le travail ne doit pas pour cela être négligé. « On prétend à la légère qu'un poète, s'il chante selon son inspiration, n'a pas à s'en préoccuper. Nulle erreur n'est plus dangereuse. En art, comme en morale, la lutte est constante entre la règle et l'instinct, entre l'inconscience et la conscience de l'artiste qui exprime (2). » — « Pas d'usine, pas de poème », comme dit admirablement M. Brémont.

« *The work that seems to us to be the most natural and simple product of its time is always the result of the most self-conscious effort* », écrit O. Wilde (3), et Tristan Derème a trouvé pour exprimer cette vérité une charmante formule : « La poésie est à la fois le cheval et la bride [l'inspiration et la lime, explique H. Brémont] et non point le cheval sans la bride ni la bride sans le cheval. »

Comme tant de hauts artistes, Merrill se sentait saisi d'une sorte d'effroi au moment d'affronter les affres du plus douloureux, — et du plus épuisant, — des labeurs.

Dès que l'artiste se met à exprimer son rêve par le verbe, le son, la couleur ou la ligne, il sent s'opérer en lui un redoutable dédoublement : actif en tant que créateur, il doit rester passif en tant que critique. Sans cesse il se crée et se tue. Et rien ne brise à tel point les nerfs que ce continuel duel entre l'esprit (*spiritus*) et la raison, entre l'émotion et l'intellect (4).

Un classique est celui qui « porte un critique en lui-même et qui l'associe intimement à ses travaux », dit Paul Valéry. C'est le poète lui-même qui devient ainsi son propre maître. « Pas de maîtres », s'écrie Merrill aux jeunes : « Impose-toi librement une norme librement trouvée (5). » Mais il est essentiel que le poète ait pour le guider une règle, quelle qu'elle soit, mais telle que l'artiste l'ait librement choisie et formulée. Merrill n'approuve point le « laisser-aller » en art. Il veut que chacun ait une esthétique et que l'on écrive selon les idées qui y sont clairement formulées. Il n'aime point non plus qu'on parle selon le « *mood* » ni selon l'idée qui se glisse au hasard dans l'esprit. Que le poète garde le silence jusqu'au moment où « l'âme aura atteint des sommets où se taisent les clameurs du chemin ». Qu'il choisisse entre le trésor de ses idées et de ses sensations seules

(1) Éditions du Poena, Milan, 1910.

(2) *La Plume*, 15 janvier 1901.

(3) O. Wilde, *Intentions*. « Le travail qui nous semble être le plus naturel et le plus simple produit de son temps est toujours le résultat de l'effort le plus conscient de lui-même. »

(4) *L'Ermilage*, décembre 1894.

(5) *Ibid.*, octobre 1893.

celles « qu'il convient d'embaumer dans les bandelettes gemmées du vers (1) ».

« L'essentiel est sans doute d'avoir quelque chose à dire, mais l'important est de savoir le dire (2). » Il faut savoir interpréter cette phrase : « Avoir quelque chose à dire; être violé par la muse »... être forcé par le démon poétique à révéler aux autres la beauté qui vous a ébloui; élever les autres (si cela est possible) à la hauteur de cette émotion qu'on a, entre tous, reçu la mission d'éprouver... « Savoir le dire » : — rien de plus important, car la qualité proprement poétique, « l'ineffable » est dans l'expression. La formule qui, selon Merrill, résume le mieux l'art des nouveaux écrivains, c'est « l'idée sans la forme. » Cette idée sera parée du symbole, « signe irréel qui comporte et transfigure toute réalité ».

L'analyse de ses recueils de poésie a révélé que Merrill avait pris dès 1895 le chemin vers la simplicité. Déjà, en 1893, il avait écrit : « Nous retournons aux maîtres du parler français »; et, en 1909 : « Mon art que je voulais de plus en plus simple, c'est-à-dire classique. » Il devient de moins en moins catégorique dans ses jugements, plus apte à voir le point de vue opposé au sien.

Dans ses jeunes années, toute la splendeur du langage dont se revêtaient les premières œuvres symbolistes ne le choque nullement. Il ne trouvait pas que leur éclat obscurcit l'émotion ni rendit suspecte la sincérité du poète. En 1902 (c'est-à-dire une dizaine d'années plus tard), Merrill reconnaît que la plupart des symbolistes de la première heure avaient exagéré cet individualisme. Il les félicite de s'être tournés vers la simplicité et déclare qu'« ils ont gagné à se révéler directement ». « Leur aventure, dit-il, est celle de la plupart des symbolistes (3). » — « Comme tous les grands poètes, il est allé en se simplifiant », écrit-il de Moréas (4).

* * *

Il y a des conditions essentielles à la création artistique. Sans harmonie, sans joie, nulle œuvre de beauté ne peut naître :

Ah! c'est que ces hommes du passé (ceux d'Athènes et ceux d'Italie, — même ceux de l'Angleterre de Shakespeare) avaient le loisir de s'adonner à la joie, sans laquelle il n'est pas d'art....

Or, comment, dans une société divisée en deux classes hostiles, celle des

(1) *Arthur Symons, l'Aube*, 1897.

(2) *La Plume*, 15 janvier 1901.

(3) *Ibid.*, 15 septembre 1902.

(4) *Ibid.*, 1^{er} mai 1901.

maîtres dont la suprême ambition est l'accaparement de l'or, et celle des esclaves dont l'unique souci est la conquête du pain, le style, expression suprême de l'âme d'une époque, pourrait-il hautainement se manifester (1) ?

« Je crois, comme William Morris, à une renaissance artistique, » écrit-il en 1899 (2).

En dehors de nos œuvres, faisons notre devoir envers l'humanité de notre temps ; dans nos œuvres, faisons notre devoir envers l'humanité de tous les temps (3).

Son ancienne devise : « Chacun pour soi, et tous pour la Beauté », se modifie : « La Beauté, comme l'Amour et la Science, n'est possible que dans une société où serait réalisée la noble devise : « Chacun pour tous, tous pour chacun (4) ». C'est ainsi que Merrill peut réconcilier son idéal d'art avec ses convictions sociales. Jamais il n'aurait consenti à ce que l'œuvre poétique fût la servante — même d'une grande cause. L'œuvre d'art doit être avant tout humaine : se sentir en contact avec tout ce qui est humain, ne pas oublier les maux incidents à son temps. Merrill a exprimé cette idée dans maintes belles pages, je demande la permission d'en citer une.

Il faut se méfier des habitants de la tour d'ivoire, de ceux qui voudraient réduire l'art à une simple question de forme et qui ne savent pas que sans l'amour leurs paroles ne peuvent être, selon la forte expression de l'évangéliste, qu'un vain bruit de cymbales. Un vrai poète qui sent passionnément fonctionner son cerveau, battre son cœur, jouer ses muscles, peut-il voir autour de lui, sans qu'un délire de rage et de révolte le secoue tout entier, se dérouler les drames de la misère, les complots de l'injustice, les horreurs de la guerre ? Ceux qui tirent leurs rideaux sur le spectacle de la place publique, ne sont que les dilettantes qui, s'étant assoupis dans l'indifférence, sont destinés à mourir dans l'oubli.

Il [le poète] est le servent de l'éternelle Minerve, et même lorsqu'il se restreint à écrire de petites chansons qui feront rêver les hommes de l'avenir, il reste en lui quelque chose de l'antique *Vates*. Il ne doit pas condescendre à la foule ; c'est à la foule de monter vers lui. Et elle montera, les mains pleines de lauriers et de palmes à l'appel de la voix mystérieuse. L'amour aura accompli le miracle de cette communion. Les frères ennemis se réconcilieront, comme si des cieus ouverts ils avaient entendu les cohortes célestes de nouveau chanter : *In terra pax hominibus bonæ voluntatis* (5).

(1) *Art et Révolte, la Renaissance*, 21 avril 1896.

(2) *L'Art décoratif d'Armand Point, la Vogue*, avril 1899.

(3) *La Plume*, 1^{er} juin 1901.

(4) *Op. cit., la Société nouvelle*, I, 1908.

(5) *Pierre Quillard, le Masque*, série II, n° 3, 1912.

On voit que Merrill répudie la mode qui exige des poètes qu'ils « aillent au peuple ». « *Art should never try to be popular. The Public should try to make itself artistic* (1) » dit aussi le chef des esthètes anglais. « Que l'artiste élève le peuple à lui et ne s'y abaisse jamais, » dit Merrill. Mais n'empêche que Merrill regrette le divorce entre le peuple et les savants, et demande que la poésie, devenue plus large et plus humaine, « s'adresse désormais, sans déchéance, à la multitude (2). » Il prêche à maintes reprises une poésie véritablement nationale telle qu'on l'a vue dans les époques du ^{xiii}e au ^{xv}e siècles où les poètes furent de véritables « inspireurs d'héroïsme ». « J'attends le poète qui, s'affranchissant, sans en perdre les bénéfices, de l'éducation classique, dotera la France d'une épopée nationale. Victor Hugo lui a montré la voie dans Aymerillot (3). »

* * *

Les idées esthétiques et sociales de Merrill suivent dans leur évolution une courbe qui mène du rêve au rêve. Dans la première époque il se retire dans le jardin de ses rêves pour y faire fleurir les « roses nécessaires à la vie du poète ».

Et nous sommes venus, nous les jeunes, croyant malgré tout à la noblesse native de l'homme, briser la coupe où vous bûtes je ne sais quel maléfique breuvage. Et notre intention est de relever à la divine Psyché, en des terres encore inconnues, mais réelles puisque nous les avons rêvées, ses antiques sanctuaires (4) !

Plus tard il risqua un regard au dehors. C'est alors qu'il voit qu'un autre travail l'attend parmi les hommes. « Le devoir des porteurs de torches n'est pas d'affaiblir par pitié la lumière qu'ils dressent sur notre chemin futur, mais de nous en éblouir insupportablement. Ils sont de la race de Prométhée (5). » Il quitte le jardin où il avait cultivé longtemps les fleurs du passé et s'efforce de voir dans le présent et dans l'avenir les plus viriles beautés, objets du culte des poètes d'aujourd'hui. Ne peut-il pas trouver dans la laideur du présent les graines d'une moisson future ?

(1) « L'art ne devrait jamais tendre à être une chose populaire. C'est le public qui doit s'efforcer de s'élever à la compréhension de l'art ».

(2) *La Plume*, 15 janvier 1901.

(3) *Ibid.*, 15 février 1901.

(4) *L'Ermitage*, juin 1893.

(5) *La Plume*, 1^{er} juin 1901.

C'est en compagnie de William Morris qu'il avait eu pour le passé une sorte de dévotion; c'est, désormais, en compagnie de Walt Whitman qu'il voit présent et avenir éclairés d'une lumière nouvelle :

I sometimes dream of a poet who would have been both Whitman and Morris (écrit-il à Rudmose-Brown), a Morris leaning less toward things mediæval, a Whitman with a greater charm of expression. But I would give neither Whitman nor Morris, even as they are, for that poet of my imagination (1).

A la fin de sa vie Merrill revient aux grands thèmes lyriques de tous les temps. « Ne sentez-vous pas que le vrai domaine du poète est le lieu commun, oui, le lieu commun de l'amour, de la haine, de l'espoir, de la douleur (2)? » L'espoir, la haine, la douleur, et surtout l'amour. Il ne faut pas s'y tromper, c'est par amour de la Beauté que Merrill, dans sa jeunesse, s'est retiré des laideurs de la vie actuelle. C'est par ce même amour qu'il s'y est ensuite replongé, dans l'espoir de l'embellir. La même étoile sera le guide de sa vie personnelle comme celui de son œuvre. « Je ne connais rien d'aussi noble que cette acceptation des épreuves fatales et des douleurs nécessaires de la vie pour l'amour de l'Amour (3) » dira-t-il de William Morris.

Verlaine, quand il en vint à renier par morceaux et en bloc son art poétique y substitua ce touchant précepte : « Allez, poètes que nous sommes, aimons-nous les uns les autres, cette maxime n'est pas plus bête en art qu'en morale et je crois qu'il faut s'y tenir. Telle est ma théorie mûrement délibérée (4). » « L'Amour suffit. O vous qui cherchez le salut, n'allez pas plus loin — venez ici (5). »

(1) « Je rêve quelquefois d'un poète qui eût été à la fois Whitman et Morris : un Morris ayant moins de penchant pour les choses moyenâgeuses, un Whitman qui eût eu un plus grand charme d'expression. Pourtant je ne donnerais ni Whitman, ni Morris, tels qu'ils étaient, pour ce poète de mes rêves ».

(2) *Le Masque*, série III, n° 1, 1914.

(3) *La Société nouvelle*, art. cité.

(4) Cité par Dunos, *Verlaine intime*.

(5) *La Société nouvelle*, art. cité.

CHAPITRE III

LE TRADUCTEUR

« Est donc impur... dans un poème... tout ce
qu'une traduction en conserve »

BREMOND. (*Poésie pure.*)

Stuart Merrill vécut à une époque où la traduction, surtout celle d'œuvres anglaises, n'était point chose rare. Depuis les traductions de Poe, auxquelles Baudelaire consacra de longues années de travail, on ne cessa pas en France d'enrichir le trésor des œuvres traduites. On traduisit notamment beaucoup de poètes. Stuart Merrill devait se sentir particulièrement apte à cette tâche. On a vu qu'en effet il fut attiré de bonne heure par un genre de travail qui demandait une connaissance approfondie des deux langues et de leurs nuances les plus subtiles.

Les traductions que Merrill nous a laissées se rangent naturellement en trois catégories : 1^o traductions en langue anglaise de vers ou de poèmes français ; 2^o traductions de vers anglais en français ; 3^o traductions en langue anglaise d'une série de ses propres poèmes français.

Au premier groupe appartiennent *Pastels in Prose* et *Poems of the Symbolists*. La traduction des poèmes dont se compose le premier de ces recueils ne présente point de difficultés insurmontables pour quiconque est qualifié comme traducteur ; tandis que les vers réunis pour la collection de « *Poems* » sont d'une tout autre nature et se prêtent difficilement à la traduction. Dans *Pastels in Prose*, Merrill a réuni des poèmes en prose d'une réelle beauté, tous d'écrivains français contemporains.

La traduction est en prose rythmée. On y sent la recherche de la phrase musicale et colorée, la volonté de rendre toute la subtile beauté d'une autre langue. Malgré les cinq ans passés au pays natal, l'anglais de Merrill continue à garder une certaine saveur étrangère. Parmi les plus belles pages sont *Remembrance* (Banville) ; *The Death of the Dauphin* (Daudet) ; *Vox Populi* (Villiers) ; *Camaïeu in Red* (Huysmans) ; *The Captive* (Mikhaël) ; *Anywhere out of the World* (Baudelaire) ; *In Autumn* (Mallarmé) ; *The Swans* (Hen-

nequin); *The Stairway* (Henri de Régnier). Quand on a tourné la dernière page, on sent quelle gamme de couleurs a ébloui les yeux, obscurcissant presque les autres beautés de pensée et de forme. Depuis le, *Camçieu in Red* de Huysmans jusqu'au dernier morceau, *The Stairway*, qui renferme tous les tons délicats du pastel, on a été baigné dans un flot de lumière et de couleurs.

Ce petit volume ne passa inaperçu ni en France ni en Amérique. Une lettre de William Sharp en donne une juste appréciation : « *You have the keen and subtle sense for color-words which indicates the true artist : and even in translation I can see how true is your search for the winsome word as well as the musical phrase ; what Gautier called the quest for seductive forms* (1). »

Poems of the Symbolists contient des poèmes de Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Vielé-Griffin, Maeterlinck, Henri de Régnier, A.-F. Hérrold et Louis le Cardonnell. Avait-on tenté avant Merrill de mettre en anglais des vers tels que le *Bateau ivre* de Rimbaud, le *Don du Poème*, de Mallarmé, *Il pleure dans mon cœur* et *Green* de Verlaine, la *Chevauchée d'Yeldis* de Vielé-Griffin (qui s'y trouve tout entier) ? C'est un travail qui a exigé de Merrill la mise en œuvre de toutes ses ressources. On peut dire que, là où la réussite absolue était presque impossible, Merrill s'est approché de la perfection autant qu'on s'en pouvait approcher. Des poèmes tels que : *Quelle soie aux baumes de temps*, *Victorieusement fui le suicide beau* de Mallarmé ; — *Il pleure dans mon cœur*, *Green*, de Verlaine ; — le *Bateau ivre*, de Rimbaud (et bien d'autres encore compris dans ce volume) sont franchement intraduisibles. L'essence même de ces poèmes s'évanouit dès qu'on touche à une seule syllabe de la langue originale.

Il y a d'ailleurs dans ces traductions des degrés de réussite. *Les Fleurs* de Mallarmé, *La Bonne Chanson* et surtout *Mon Dieu m'a dit* de Verlaine sont de belles traductions. *Le Bateau ivre* témoigne d'un courageux effort pour rendre l'ineffable et traduire l'intraduisible. Le morceau le mieux réussi est, me semble-t-il, la *Chevauchée d'Yeldis* de Francis Vielé-Griffin. Est-ce parce que le vers libre se prête mieux à une traduction en anglais ? Est-ce le genre plutôt narratif du poème qui le rend plus aisé à traduire ?

Il y a des essais qui me semblent franchement mauvais. *Apparition* de Mallarmé a perdu toute la fleur de sa beauté ; et, de *Soupir*, il ne reste plus rien de sa merveilleuse musique. Il en est ainsi du *Roi de Thulé* de Laforgue.

(1) Lettre inédite de William Sharp, 1^{re} août 1890. « Vous avez un sens pénétrant et subtil des mots pleins de couleur, ce qui indique le véritable artiste ; et, même à travers une traduction, je puis voir combien sont heureuses vos recherches du mot pittoresque aussi bien que de la phrase musicale ; ce que Gautier appelle l'effort pour trouver des formes séduisantes. »

Le grand défaut de Merrill, quand il veut traduire du français en anglais, c'est peut-être de se tenir trop près du texte : en cherchant à tout respecter, même la disposition des mots, les rejets, le vocabulaire, la syntaxe, il laisse très souvent échapper l'âme même du poème. Il en résulte des tournures de phrases, des choix de mots qui choquent une oreille accoutumée à l'anglais. On dirait parfois que Merrill avait perdu la notion du son, de la musique intime et des « connotations » de certains mots anglais. Prenons comme exemple la dernière strophe du *Chant des Chevaliers qui ne sont pas morts en Palestine* de Louis le Cardonnell. Pour mieux rappeler le rythme du poème français, j'en cite les deux dernières strophes :

Pour nos fils, orgueilleux des gloires paternelles,
A peine nos regards se feront-ils moins froids ;
A peine un pâle éclair luira dans nos prunelles,
Quand des jongleurs viendront nous chanter nos exploits.

L'éclair s'éteindra vite, et nous semblerons suivre
En nous, les yeux fermés, un poème plus beau,
Et des pleurs couleront sur notre face. Ah ! vivre,
Vivre ! quand on pouvait mourir pour le Tombeau !

Cette dernière strophe est ainsi traduite :

The fire will soon go. And we will seem to follow
Within us, with closed eyes, a more beautiful poem,
And tears will fall on our faces. Ah ! to live,
To live ; when we could have died for the Tomb !

Pour celui qui possède son anglais dans toutes ses nuances de son et de sens, il y a, dans cette traduction, des formes qui ne rendent point la beauté poétique de l'original. « L'éclair s'éteindra vite » se traduirait plutôt « *The light will soon fade* ». Le second verbe « *will* » au même vers deviendrait « *shall* ». On éviterait la répétition de « *within us with* » par « *in our hearts (with closed eyes)* ». Dans le troisième vers : « *And tears will stream down our cheeks* » serait plus juste. « Le Tombeau » se traduit d'habitude par « *Holy Sepulchre* », terme qui renferme l'idée de sacrifice, d'adoration, toute l'atmosphère religieuse que le poète veut nous faire sentir.

Une traduction qu'on peut rapprocher de *Poems of the Symbolists* est celle d'un choix de poésies de Laurent Tailhade. Il y a dans ces poèmes des strophes d'une réelle beauté. Celles-ci prises dans la traduction de *Strange Woman* valent d'être citées.

She appeared one eve, white and mysterious
In the month when the sythe lays low the thick corn
And from very far to the laboring folk,
She stretched her sweet hands, like flowers of peace.

She kept in her hair and in her veils
 An enduring perfume of glory and divinity,
 And for having slept beneath holy stars,
 Her whole body was infused with light.

Très supérieures aux traductions de poèmes français sont les traductions inverses de pièces choisies dans la littérature maternelle. Arthur Symons écrivit à Merrill : « *How perfectly you interpret exactly what it seems to me I have done more or less unconsciously. I wish N... had translated me as well as you do — in the verse he just misses the right touch which you strike with miraculous certainty just as Verlaine did in the one or two pieces he translated (1).* »

C'est ce « *right touch* » qui échappe à Merrill en anglais, mais qu'il rencontre avec bonheur dans les plus belles de ses traductions françaises, celles de Fiona Mac Leod et de James Thomson. A nos *Dames de la Mort*, de ce dernier poète, ne perd presque rien de sa beauté originelle en passant d'une langue à l'autre. Émotion, musique, force de la pensée : presque rien ne s'évapore dans la métamorphose que le poète fait subir au poème. Il mériterait d'être cité tout entier. Je me bornerai, à regret, aux strophes suivantes :

Dernièrement, Toi, nonne retirée et reine sans trône,
 Notre Dame d'Oubli, dernièrement Toi :
 D'humaine stature, de mine distraite,
 Sur la face pallide et sur le front penché de laquelle
 Sont figurés les rêves mélancoliques du Sort,
 Et la profonde absorption dans les silencieuses ténèbres,
 Et la lassitude de soutenir le lourd Maintenant.

Tu es tout enlinceulée dans un voile gaze,
 Sombre et semblable à un nuage — tout, sauf cette face
 De subtile beauté, quoique lugubrement pâle.
 Tes doux pas, glissant lentement, ne laissent aucune trace
 Et ne remuent aucun son. Tes mains pendantes replient
 Leurs frêles doigts blancs, et inconscients tiennent
 Une guirlande de pavots, ton anodin de grâce...

.....
 Tu te dresses, vêtue du blanc le plus pur ;
 Mais de tes épaules des ailes de force, à moitié déployées,
 Investissent ta forme d'une aussi miraculeuse lumière

(1) Lettre inédite. « Avec quelle perfection, vous interprétez exactement ce qu'il me semble avoir fait plus ou moins inconsciemment. Je voudrais que N... m'eût traduit aussi bien que vous l'avez fait. Dans le poème, la nuance juste lui échappe, que, vous, vous avez saisie avec une sûreté miraculeuse, exactement commel'a fait Verlaine dans les quelques morceaux qu'il a traduits. »

Que celle dont l'aurore peut parer la terre; et au lieu
 D'aucune couronne d'or enflammée de bijoux,
 La gloire de ta longue chevelure ruisselante
 Est comme l'éblouissant soleil de midi autour de ta tête (1).

Sa traduction de *Silence d'Amor*, poèmes en prose de Fiona Mac Leod, mérite d'être placée à côté des beaux vers de Thomson. Le parfum très délicat de cette poésie faite d'essences subtiles se retrouve intact dans la traduction. De toute beauté sont : *Étoiles tournoyantes*, *Lances d'or*, *Évoqué*, *Grise et Rose*, *La Conque marine*, *La Procession blanche*, *Des Pleurs et du Vent* et surtout les petits poèmes que je ne peux m'empêcher de citer ici : *Midi*, *les Immortels*, *le Tisserand de l'Espoir* et *le Livre enchanté*.

Midi

Aujourd'hui, comme je marchais en plein midi, écoutant les alouettes emplir l'azur d'avril d'une pluie de chants délicats, je vis une ombre qui me dépassa, là où il n'y avait personne, et où rien ne remuait ni au-dessus de moi, ni alentour.

Ce ne fut pas mon ombre qui me dépassa, ni l'ombre de quelqu'un que je désirais. Cette autre ombre ne vint pas.

J'ai entendu dire qu'il est un dieu vêtu d'ombre qui va et vient parmi les hommes, imposant de ses mains flottantes le silence entre les cœurs, et soufflant sur eux le froid de son haleine glacée, et laissant entre eux comme un abîme d'eaux profondes, à cause de son passage.

C'est pourquoi sûrement, sûrement, l'ombre que je désirais ne vint pas. Pourtant dans l'azur d'avril, j'entendais le fou carillon aérien des alouettes, et je regardais s'arrondir le jour sous la haute voûte illimitée de midi.

Les Immortels

Je vis le Tisserand des Songes, forme immortelle du silence aux yeux d'étoiles, et le Tisserand de la Mort, adorable crépuscule au cœur de flamme secrète — et chacun tissait avec les navettes de la Beauté, du Prodige et du Mystère.

Je ne savais lequel était le plus beau : car la Mort me semblait pareille à l'Amour, et dans les yeux du Tisserand des Songes, je vis la joie. — Oh ! viens à moi, Tisserand des Songes ! Viens, viens sur moi, ô adorable crépuscule, toi qui as le cœur de flamme secrète !

Le Tisserand de l'Espoir

Je vis aussi quelqu'un qui était beau et seigneurial. Lui aussi leva les trois navettes de la Beauté et du Prodige et du Mystère, et tissa une brume d'arcs-en-ciel. Il tira arc-en-ciel après arc-en-ciel de la brume de gloire qu'il créait, et

(1) Traduction inédite de Stuart Merrill.

les envoya flotter sur le désert de l'âme humaine, et sur toutes les grandes routes des fois qui s'enfuient, et dans toutes les vallées des rêves défaits.

Le Livre enchanté

Je lis souvent dans ce livre. Il est pour moi comme sont la mer ou le vent : car, comme cet être invisible et errant qu'à l'origine Dieu exhala entre les lèvres de la Chaleur et du Froid, il est plein de sens inattendus et mêle les soupirs et les rires; et comme la mer, il a des limites et des bas-fonds, mais il contient les étoiles et à des profondeurs où la lumière est obscure et où seule, sans mouvement ni souffle, l'âme écoute; et il a une voix soudaine qui est vieille comme le jour et la nuit! et il est nourri de rosée et de pluie, et il est amer et salé (1).

Outre les traductions d'œuvres plus importantes, Merrill a donné plusieurs passages de William Morris (2), notamment les très beaux vers du *Paradis terrestre*, que Merrill admirait particulièrement; trois poèmes de Yeats parus dans *Vers et Prose* (mars 1905); *Le Rossignol et la Rose* d'Oscar Wilde (*Vers et Prose*, mars 1907), ainsi que de courts extraits de poèmes mêlés à ses articles de critique. — Merrill avait eu l'intention de traduire le long poème de Thomson, la *Cité d'affreuse Nuit*, mais on n'en a pas trouvé le manuscrit.

Il reste à dire un mot sur un curieux petit manuscrit évidemment prêt à être envoyé à l'éditeur : nous voulons parler de la traduction de certains de ses propres poèmes composés originalement en français. Ce qu'il faut dire tout d'abord, c'est que la traduction est bien inférieure à l'original. Un seul exemple, pris au hasard, suffirait à le prouver.

Le vent souffle sur la falaise,
Les fleurs tombent dans le verger.
Pourquoi donc en moi ce malaise
Et ce désir de m'affliger (3)?

The wind is blowing on the cliff,
The flowers are falling in the orchard,
Why in me this inquiet
And this desire to hurt myself?

Il n'a pas été beaucoup plus heureux en traduisant ses propres œuvres qu'en traduisant celles des autres. Leur charme s'est évaporé en passant dans la langue étrangère. Ces romances, faites de la plus délicate et délicieuse musique, ont besoin d'être traduites par la musique. Or, la prose anglaise,

(1) Traduction inédite de Stuart Merrill.

(2) *La Société nouvelle*, art. cit.

(3) *Suite de Romances*, VII. *Une Voix dans la foule*.

si belle qu'elle soit, ne peut rendre ces mélodies de mots et ces refrains. Traduire un vers tel que : « Si je t'aime ? Demande à la Vie », par une expression telle que : « *If I love thee ?* », c'est, dès le premier vers, détruire toute la musique de la strophe.

Le manuscrit, quoique copié et muni de son « *title page* », présente quantités de blancs. On sent que le poète-traducteur se sentait gêné. Il s'arrête parfois au beau milieu du morceau. Est-ce parce qu'il avait l'intention de le reprendre ou d'en changer l'accent ? Est-ce par suite d'un sentiment d'impuissance à trouver la forme adéquate ?... Il serait difficile de l'expliquer.

Quoi qu'il en soit, si honorables que soient les essais de Merrill comme traducteur anglais, ils témoignent d'une façon éclatante que la vraie langue de Merrill fut la langue française. Ses traductions en français sont franchement supérieures à celles faites dans sa langue maternelle. Mais sentir et exprimer sont deux : il reste que, si Merrill a si parfaitement rendu en français certaines œuvres anglaises, c'est qu'il sentait profondément la beauté des œuvres de langue anglaise qu'il traduisait. Il avait gardé le pouvoir de discerner toutes les beautés de cette langue sans se rendre compte, sans doute, qu'il avait perdu le pouvoir d'une expression fine et nuancée.

Il n'en reste pas moins certain que les traductions faites par Merrill d'œuvres françaises ont très heureusement contribué à la diffusion (surtout aux États-Unis) d'écrivains tels que Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Mikhaël et autres. Si le volume *Poems of the Symbolists* avait paru à Chicago comme on l'avait annoncé, il aurait sans doute éveillé l'intérêt des Américains lettrés qui ne connaissaient guère à cette époque (1893) de poètes symbolistes français. Merrill a rendu le même service aux Français. Il a révélé à ses amis, et à une quantité de lettrés moins versés que lui dans la connaissance de la littérature anglaise, bien des œuvres qui, sans lui, seraient restées lettre morte.

CHAPITRE IV

LE CRITIQUE

« La critique est de la création renversée. »

C. MAUCLAIR.

Réunis, les articles de critique et les études littéraires de Merrill composeraient un assez gros volume qui aurait le mérite : d'une part, de mettre sous nos yeux une excellente vue d'ensemble du mouvement littéraire dont il fit partie; et, d'autre part, de nous offrir, des poètes « porteurs de torches » à l'aube de la poésie nouvelle, des portraits d'une rare pénétration.

« Le fondement de toute compréhension n'est pas uniquement l'exercice de l'intelligence : pour qu'elle soit communicative, il faut qu'elle soit vivifiée par l'amour et le désir de faire aimer », dit admirablement Camille Mauclair dans *Servitude et Grandeur littéraires*. Cette compréhension est aussi essentielle au critique qu'elle l'est au créateur lui-même. Mais est-ce que la faculté critique existerait en proportion inverse du don créateur ? Merrill semble croire lui-même qu'il y a peu de poètes à qui il ait été donné de posséder à la fois ces deux dons. Sans doute, l'écrivain doit exercer son sens critique sur tout ce qu'il écrit lui-même; mais, dans le jugement des œuvres d'autrui, n'y a-t-il pas une opération un peu différente, moins intime, plus objective, dépendant davantage d'un ensemble de principes impersonnels qui constituent proprement une esthétique ?

« *The critic occupies the same relation to the work of art that he criticises as the artist does to the visible world of form and color, or the unseen world of passion and of thought* », écrit Oscar Wilde (1).

C'est dans ces conditions que Merrill se laissait imprégner de l'œuvre soit littéraire, soit artistique dont il se proposait de parler. Il s'offrait à l'inspiration même qui avait ému le créateur. Ainsi conçue, la critique est en grande partie subjective. Le créateur, s'il fait œuvre de critique, est

(1) *Intentions*. « Le critique se trouve dans la même relation vis-à-vis du travail d'art qu'il critique que l'artiste vis-à-vis du monde visible des formes et des couleurs ou vis-à-vis du monde invisible de la passion et de la pensée. »

Je crois d'ailleurs que le
 symbole est celui même
 de la poésie, l'usage ou
 plutôt le pouvoir digne. Ce
 n'est donc qu'une question
 de trouver le mot de race
 qui nous différencie. Et cela
 est vraiment heureux, du
 moins pour moi, car je goûte
 pour chaque poète, un
 plaisir nouveau.
 Quant à moi, mon cher
 Merrill, j'ai fait de mon
 œuvre ce que j'ai pu et mon
 espoir j'ai voulu. J'ai donc
 les remerciements et la
 Ana qui rendent justice à
 mon œuvre et je suis sûr
 de la poésie et je suis sûr

heureux que vous me donniez l'occasion de vous
 en remercier

(cordialement)

J. de Heredia

Je serais très heureux de savoir si l'envoi a reçu
 l'exemplaire que j'ai envoyé par la voie
 Je pense que vous avez reçu l'envoi que je devais
 au poète

peut-être plus porté qu'un autre à juger par intuition, à donner dans sa critique un reflet des traits mêmes qui caractérisent l'œuvre qu'il a créée. On n'est donc pas surpris de retrouver, dans les articles de critique de Merrill, le timbre de sa propre voix. Dans les œuvres d'autres poètes, il retrouve parfois, comme en un miroir, l'image de son propre visage, ou celle du visage qu'il aurait voulu avoir. Et ce sont bien vraisemblablement ces affinités qui, dans le nombre toujours croissant des œuvres nouvellement parues, le poussent à faire choix de telle œuvre plutôt que telle autre. On est frappé de voir combien de paragraphes extraits de ses articles de critique pourraient s'appliquer directement à sa propre œuvre poétique.

Oui, Merrill fait « de la critique toute personnelle », pour se servir de sa propre expression. Et, pourtant, sa critique est en même temps dogmatique. Son échelle des valeurs est volontiers construite d'après les idées qu'il se plaît à défendre. Plein de passion pour ou contre certaines théories esthétiques, elles lui servent volontiers de mesure pour apprécier les qualités ou les défauts de l'œuvre dont il fait l'étude. Comme illustration de cette méthode de critique, on pourrait proposer l'article déjà cité sur *les Trophées* de Heredia. Trop artiste pour n'être pas sincèrement frappé par la royale beauté de ces poèmes, Merrill résiste de parti pris au prestige d'un éblouissement dont il ne veut pas être aveuglé. C'est en créateur qu'il apprécie *les Trophées* ; en esthéticien qu'il les juge, non pas certes en théoricien impartial, mais en critique qui ne manque ni de lucidité, ni de loyauté, ni de justice. « Je défendrai... l'esthétique que je crois orthodoxe, parce qu'elle est la synthèse, à mon avis, de la critique de tous les chefs-d'œuvre (1). »

Nous ne résistons pas au plaisir de reproduire ici la lettre, qu'avec une souveraine bonne grâce, J. M. de Heredia écrit à Merrill pour le remercier de l'article même où celui-ci lui avait adressé quelques critiques.

Je vous remercie, mon cher poète, d'avoir bien voulu parler de moi, dans *l'Ermitage*, en termes si polis. Nous n'avons pas, semble-t-il, la même façon de concevoir la poésie ; je suis d'autant plus touché de l'estime que les jeunes gens me témoignent. Mais je vous avoue que je ne connais que deux sortes de poètes : les bons et les mauvais. J'admire et j'aime les premiers à quelque école qu'ils appartiennent, et je me contente de ne point lire les autres.

Je crois d'ailleurs que le symbole est l'essence même de la poésie, l'image en est le premier degré. Ce n'est donc qu'une question de tempérament et de race qui nous différencie. Et cela est vraiment heureux, du moins pour moi, car je goûte par chaque poète, un plaisir nouveau.

Quant à moi, mon cher Merrill, j'ai fait de mon mieux ce que j'ai pu et non ce que j'ai voulu. Je suis donc très reconnaissant à tous ceux qui rendent

(1) *L'Ermitage*, avril 1893.

justice à mon consciencieux amour de la poésie, et je suis très heureux que vous me donniez l'occasion de vous en remercier (1).

La critique, chez Merrill, est toujours passionnée, toujours nue et inspirée par l'amour. « Tous les critiques d'art ont décrit, beaucoup ont philosophé, peu ont aimé. » Merrill, et c'est son honneur, est de ceux qui aiment. Il a dû certainement adhérer à cette admirable définition de la critique que Baudelaire a formulée dans son *Salon de 1846* :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique, non pas celle-ci, froide et algebrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament : mais, — un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible (2).

Merrill possédait encore d'autres qualités essentielles au critique judicieux et capable d'enthousiasme. Jamais il n'eût exécuté sommairement et *a priori* un ouvrage en lui apposant purement et simplement une étiquette et en le classant dans un petit groupe bien à part. Il touchait à tout d'une main délicate, respectait la fraîcheur et les tendres couleurs d'une œuvre et eût répugné à rien déflorer de parti pris. Il avait en horreur les classifications.

De mémoire d'homme, écrit-il, les critiques n'ont fait que distribuer les œuvres en classes, ordres, genres, espèces et variétés. Devant ce monstre qu'est le poète original, ils sont aussi embarrassés que le premier naturaliste qui rencontra l'ornithorynque. S'ils ne réussissent pas à le supprimer au nom de l'ordre, ils lui trouvent quelque ancêtre lointain et insoupçonné, consentent alors à l'étudier, et même en font à son tour un chef de dynastie (3).

La critique de Merrill porte la marque de son esprit philosophique, et naturellement, de sa sensibilité profonde. Elle fait également apparaître le processus de la logique qui lui était particulière et qui, le postulat admis, est assez serrée. Il excelle à dégager des œuvres littéraires l'idée générale dont elles sont les symboles, et à les situer dans l'ensemble : soit de l'œuvre d'un écrivain, soit de la flore littéraire à laquelle elles appartiennent. Il possédait à un haut degré le don de saisir un ensemble, et de discerner d'un coup d'œil l'orientation générale et la portée d'un mouvement. Il excellait à brosser les arrière-plans servant de toile de fond à des épisodes s'ordonnant en vertu d'une secrète unité. Ses *Considérations générales* donnent une vue panoramique, lumineuse et bien distribuée du mouvement symboliste, de sa genèse, de l'action de ses principaux initiateurs, de l'ensemble de

(1) Lettre inédite de José Maria de Heredia.

(2) *Curiosités esthétiques*.

(3) *La Plume*, 1^{er} mars 1903.

son œuvre. Son esprit, capable de choisir et apte à l'induction, départi en ses qualités distinctes, un esprit, une œuvre, une époque. Il sait trouver le trait caractéristique, celui qui est essentiel et représentatif. Dans la page, dans le chapitre, son sens critique va droit au mot capital, à la phrase révélatrice. Ses articles sur Hugo (*la Plume*, févr. 1902, numéro du Centenaire), sur Zola (*la Plume*, 15 octobre 1902), sur Moréas (*la Plume*, 1^{er} mai 1901) en témoignent, ainsi que son *Œuvre poétique d'Arthur Symons* (à paraître dans *l'Antée*, 1907) où, d'un pinceau très délié, il esquisse les portraits de Tennyson, de Browning, de Swinburne, de Rossetti et de William Morris. Son étude sur René Ghil est une révélation pour le lecteur ordinaire.

Il excelle à faire ces croquis en quelques coups de crayon : tels les portraits de Walter Pater, Kipling et Jane Austen parus dans *la Vogue*. Voici comment Arthur Symons, lui-même grand critique, l'en félicite :

Your note on Pater in *la Vogue* has given me a very particular pleasure : much too generous to me, it is most delicately just in everything it says of Pater, and your personal impression of him brings him up before me in three lines as no description I have read has ever done. The Kipling and the Jane Austen also seem to me to-day exactly the right things and with what economy of words ! — You should do more of those brief, revealing studies (1).

Les qualités d'esprit ne suffisent pas à un critique : il lui faut celles du caractère. Celles-ci n'ont jamais manqué à Merrill qu'il faut louer de sa dignité et de sa loyauté, en tant qu'homme aussi bien qu'en tant qu'écrivain. Il demeura toujours correct et loyal, même dans la polémique. Lorsque des propos qu'il trouvait injustes étaient tenus contre ses confrères en symbolisme, Merrill s'indignait et prenait souvent la plume pour les défendre. Si cet acte de loyalisme envers ses amis l'avait parfois entraîné à quelque injustice vis-à-vis de l'adversaire, il avait ensuite le courage et l'honnêteté de se rétracter. Il ne craignait d'ailleurs jamais d'exprimer ouvertement ses opinions littéraires fût-ce (si les circonstances le commandaient), en termes d'une mordante ironie (2). Par contre, il n'admit jamais que les convictions littéraires les plus tranchées pussent passer outre à l'amitié. « Il est certain,

(1) Lettre inédite d'Arthur Symons (s. d.). « Votre article sur Pater dans *la Vogue* m'a procuré un plaisir tout particulier; trop élogieux pour moi, il est très délicatement juste en tout ce qu'il dit sur Pater, et l'impression personnelle que vous donnez de lui, le met sous mes yeux en trois lignes comme aucune des peintures que j'avais lues ne l'a jamais fait. Le portrait de Kipling et celui de Jane Austen me semblent également aujourd'hui être exactement ce qu'il fallait dire et avec le moins de mots! Vous devriez faire plus de ces études brèves et révélatrices. »

(2) On en trouvera des exemples dans les articles suivants : *la Plume*, 15 janvier 1903; *la Plume*, 1^{er} janvier 1896; *la Plume*, 15 septembre 1902, etc.

écrit-il à Georges Pioch, que je suis loin d'être toujours de votre avis, et ce matin même votre article de *la Plume* m'a fait hurler à plusieurs reprises comme un pensionnaire de Bostock, mais les opinions critiques n'ont rien à voir avec l'amitié (1). »

Il est très sévère pour M. de Bouhéliér, qui avait cherché à ridiculiser les poètes de la génération symboliste ; mais son ironie est quelquefois tempérée par des traits amusants. « Après des phrases vagues et vides, il (Bouhéliér) parle — s'en étonnera-t-on ? — de lui-même, et je n'étonnerai encore personne en disant qu'il en parle avec bienveillance (2). » Merrill, du reste, est le premier à rendre justice à son talent et à son œuvre. « Je crois, dit-il, avoir dégagé la personnalité de M. de Bouhéliér de querelles que je déplore dès qu'elles cessent d'être littéraires (3). » Et, après l'avoir si sévèrement critiqué (en 1902), il lui tend la main l'année suivante quand il est persuadé de sa sincérité. Il laisse entendre qu'il attend de lui les grandes œuvres dont son génie est capable.

On sait quel acte de justice il rendit à Zola. Ajoutons que Merrill, le cas échéant, quand il trouvait les tentatives peu dignes d'être prises au sérieux, n'hésitait pas à emporter le morceau. C'est ainsi qu'il parle du Manifeste en faveur de l'École naturiste formulé par André Ruyters : « On croit entendre les tararaboum-dié, les tambourins et les cornets à piston des réunions de l'Armée du Salut ! Que signifient ces phrases ? Rien, absolument rien. Des mots ! des mots ! des mots (4) ! »

Son tort, me semble-t-il, est peut-être de tout ramener au symbolisme. Il arrive ainsi que son siège soit fait avant que son jugement ait eu le temps d'apprécier l'œuvre soumise à son examen. Si la critique subjective a l'avantage d'être plus « humaine », elle risque aussi d'être trop mêlée « d'affectif ». C'est certes ce subjectivisme qui le conduit à prononcer des décrets aussi catégoriques (et quelquefois aussi injustes) que celui-ci : « Admirer Rostand, c'est nier tous les vrais poètes (5). »

Si cette critique lui a inspiré quelques jugements faux, il est juste d'ajouter que Merrill n'a jamais dirigé ses attaques contre le talent naissant qui s'exprime avec sincérité. C'est contre les plus hauts placés (son article déjà cité en défense d'Oscar Wilde en témoigne) qu'il ose porter des coups ; mais il ne se risque jamais à décourager un jeune talent. Il est plutôt prodigue d'encouragements pour les débutants. Son cœur s'émeut devant l'espoir d'une belle œuvre à naître.

(1) Lettre inédite à Georges Pioch, 1^{er} mai 1904.

(2) *La Plume*, 12 septembre 1902.

(3) *Ibid.*, 15 février 1903.

(4) *Ibid.*, 15 février 1903.

(5) *Ibid.*, 15 novembre 1901.

Ah ! quelle émotion m'ôteint chaque fois que je reçois la première plaquette d'un jeune homme, avec dédicace emphatique et l'annonce copieuse d'ouvrages à paraître. Sera-ce le grand poète de demain ? — écrit-il en recevant le premier volume d'Émile Despax ; et encore : — le je ne sais quoi qui décèle le poète de race, même à travers les ignorances et les maladresses de la jeunesse, n'échappera jamais à mon admirative attention (1).

Il est intéressant de noter qu'en 1891 Merrill, à la première lecture de Paul Claudel, reconnaît le génie de ce poète. Il lisait *Tête d'Or* :

Je crois — dit-il — cette œuvre comparable aux suprêmes chefs-d'œuvre de l'âme humaine. Comprenez-moi bien : le drame est plein de défauts, comme quelque colossale ruine dans une forêt druidique. Mais Claudel n'a pas écrit pour les « artistes » : il s'est sauvagement adressé aux intuitifs, à ceux qui sont en dehors ou savent se mettre en dehors de toute littérature. Ce livre m'affecte comme une tempête, comme un désastre, comme une force inconsciente de la nature. Et surtout cela ne ressemble à rien, même à Eschyle, même à Shakespeare. Cela troue l'esprit comme un bolide trouerait les cieux... Tout est à critiquer dans cette œuvre épouvantable, et tout est à admirer. Encore une fois, on ne critique pas la fatalité, ou, si vous le voulez, l'hallucination, mais j'aime mieux dire, le génie (2).

Merrill s'essaya souvent à la critique d'art. Ses études sur Alfred Roll, Armand Point, Albert Trachel, Victor Rousseau, etc. décèlent un jugement pénétrant et fin. — Son œuvre critique révèle d'ailleurs des connaissances très étendues et un intérêt s'étendant à une infinité de questions. On n'a qu'à jeter un rapide coup d'œil sur les titres de ses études pour se rendre compte de leur diversité (cf. Bibliographie). En plus de sa connaissance approfondie des langues et des littératures française et anglaise (y compris la littérature américaine) il était versé dans la littérature allemande, et nous savons qu'il avait fait d'excellentes humanités gréco-latines.

Pour finir, nous citerons ce jugement porté par Francis Jammes sur les qualités de sa critique.

Je lis vos articles dans *la Plume* avec le plus grand intérêt, parce qu'ils sont admirablement écrits et pensés et pour cette raison encore que vous êtes l'un des très rares conservateurs de la probité humaine. Je viens vous remercier tout particulièrement du plaisir que m'a causé votre dernière critique sur l'humanisme, car il me suggère bien des réflexions dans ma presque absolue solitude (3).

(1) *L'Ermitage*, avril 1893.

(2) Lettre à Albert Mockel, juillet 1891.

(3) Lettre inédite de Francis Jammes. Orthez, 23 janvier 1903.

CHAPITRE V

LA TECHNIQUE

« Great is language, it is the mightiest of the sciences,
the fullness, color, form, diversity of the earth,
and of men and women, and of all qualities and processes.
is greater than wealth, it is greater than buildings,
ships, religions, paintings, music. »

WALT WHITMAN
(*Leaves of Grass*) (1)

Le symbolisme joua un rôle capital dans l'effort que fit, à la fin du XIX^e siècle, la poésie française pour achever de s'affranchir des règles fixées par les classiques. On a souvent dit que « le symbolisme avait été un mouvement de forme plutôt que d'idées (2) ». Il est incontestable que le symbolisme a enrichi les moyens d'expression de la poésie : c'est un de ses titres à l'estime des lettrés, sinon à la gloire.

Tout autant que Banville et Gautier, Baudelaire avait légué aux symbolistes le culte de la forme. Si son exécution n'est pas toujours parfaite, ses visées, en tout cas, étaient très hautes à cet égard. Sa conception de la beauté formelle était d'ailleurs loin d'être exclusive, et si la forme est très travaillée chez lui, il n'eût pas admis qu'on lui sacrifiât la pensée.

Mais, vers 1880, c'est à plus de liberté encore qu'on aspirait. Du vers « disloqué » par Victor Hugo, on passa au vers « libéré » par Verlaine. De plus en plus enivrés d'indépendance, chacun des poètes de la génération symboliste en vint à rechercher un vers reproduisant l'ondulation de son rythme personnel.

Merrill, lui, n'a jamais voulu admettre que le symbolisme s'intéressât

(1) « Grand est le langage, c'est la plus puissante des sciences,
Il est la plénitude, la couleur, la forme, la diversité de la terre,
et des hommes et des femmes et de toutes les qualités et de toutes les façons dont
se manifeste la vie. »

Il est plus grand que la richesse, il est plus grand que les édifices,
que les bateaux, les religions, les tableaux et la musique. »

(2) Camille Mauclair, *l'Art en silence*.

exclusivement à la forme. « Le symbolisme, dit-il, n'est nullement basé sur une question de syllabes (1) » ; ce qui ne veut pas dire (on l'a vu) qu'il n'attachât point à la beauté formelle une grande importance. Selon lui, la forme devait être « le vêtement impeccable de la pensée », mais rien de plus qu'un vêtement. « Les formes ne peuvent valoir par elles-mêmes, mais seulement en tant que signes de l'idée (2). » Il aurait pleinement approuvé le sage conseil énoncé par son ami Albert Mockel, à qui il avoue devoir beaucoup dans le domaine esthétique. « Que les moyens de beauté s'effacent par leur perfection devant la gloire de l'âme parlante (2). » Merrill, dès ses débuts, se mit à la recherche de cette perfection suprême qui consiste à dissimuler les habiletés du virtuose.

Bien que, jusqu'ici, on n'ait pas abordé l'examen des moyens rythmiques, l'étude de ses recueils successifs a pu néanmoins révéler déjà une double tendance : 1° donner à la poésie française une musique nouvelle ; 2° trouver son rythme personnel.

Pour réaliser ces deux fins dans ce qu'elles ont de synthétique, il emploiera, comme de juste, des procédés d'analyse : d'abord, il appliquera toute la finesse de son ouïe à rechercher les sonorités, les ressources mélodiques et harmoniques de la langue ; ensuite, il appliquera tout son effort à découvrir un rythme nouveau. Nous sommes, en ce qui nous concerne, obligés de suivre, en étudiant la technique du poète, un ordre inverse à celui qu'il a suivi, et d'aller du simple au composé. Après avoir, comme il est naturel, débuté par le vers classique, nous allons le voir d'abord user largement de toutes les libertés conquises par l'alexandrin ; ensuite, essayer le vers impair, forme qui lui convient particulièrement. Son évolution personnelle coïncide ainsi dans une certaine mesure (comme celle de la plupart des premiers vers-libristes), avec l'évolution qui avait été celle même du vers français. Comme les vers-libristes, Merrill pratiquera le poème en prose. Mais c'est par le vers impair et le vers anglais qu'il arrivera au vers libre (si l'on peut appeler ainsi le vers des *Quatre Saisons*). Ce vers qui lui est si personnel, cette trouvaille, ne le satisfait pourtant pas. La dernière étape de son évolution le ramène à un vers presque traditionnel.

Nous tâcherons de le suivre dans les grandes lignes de cette évolution et de répondre à ces deux questions : 1° quel fut exactement son apport personnel au vers français (musique et rythme) ? 2° pour quelles raisons revint-il au vers traditionnel ?

I. *La strophe*. — Une rapide vue d'ensemble des différents recueils,

(1) Francis Vielé-Griffin, étude inédite et inachevée.

(2) *L'Ermitage*, juin 1893.

(3) Albert Mockel, *Émile Verhaeren, Société du Mercure de France*, 1895, p. 56.

révèle chez Merrill un goût prononcé pour une grande variété rythmique. Cette tendance se manifeste surtout dans les premiers recueils. *Les Gammes* (nous l'avons vu en les comparant aux *Romances sans paroles* de Verlaine) se composent de 17 poèmes qui représentent 17 systèmes rythmiques différents. Si, dans *les Fastes*, cette diversité est moindre, le recueil n'en présente pas moins, dans l'ensemble, un aspect très divers. Sur les 30 pièces du recueil, il y a 20 formes rythmiques différentes, sans compter la diversité des sonnets irréguliers. Sur 33 pièces des *Petits Poèmes d'automne*, 25 combinaisons différentes, sans compter les strophes qui, semblables quant au nombre des vers et des syllabes, diffèrent les unes des autres par la disposition des rimes. Dans *le Jeu des Épées* (laissant de côté pour le moment les sonnets), il n'y a que deux pièces qui soient semblables par la forme. Des six sonnets, un seul est régulier; l'un d'eux est en vers de 14 syllabes.

On ne peut entreprendre une classification de ce genre à propos des poèmes des *Quatre Saisons*, dont les vers ne rentrent dans aucune des formes prosodiques françaises.

Quant à *Une Voix dans la foule*, on peut dire que les quatre cinquièmes des morceaux diffèrent entre eux (encore que onze pièces de *Suite des Romances* soient construites d'après la même combinaison de vers et de strophes, la rime seule variant, mais peu).

Tout cela, on le voit, représente, en fait, un nombre considérable de combinaisons rythmiques différentes. Dans *les Gammes*, on trouve surtout des poèmes à forme fixe : sonnet régulier, terza-rima, triolet, pantoum, sextine. Dans *les Fastes* (outre les formes indiquées dans *les Gammes*), un sonnet irrégulier et deux villanelles. On trouve aussi, dans ces deux recueils, des suites de vers pareils : tantôt groupés selon un plan déterminé (*l'Éternel dialogue*), et tantôt composant une seule phrase (*Réverie*) qui n'est pas une strophe, puisqu'elle se compose d'une suite de rimes plates. Il y a des strophes faites de 3, 4, 5 et 6 vers. C'est le quatrain qui prédomine. *Suite des Romances* (*Une Voix dans la foule*) est composée entièrement de quatrains. (Dans les *Petits Poèmes d'automne*, le nombre de ces strophes atteint presque 97 0/0. —

Les derniers recueils n'ajoutent rien à la variété dans la composition des strophes, si ce n'est que, pour la première fois, on y trouve de longues suites de vers groupés selon l'amplitude ou l'intensité du mouvement lyrique qui les a fait naître. Dans ces derniers recueils, la variété dans la composition des strophes résulte plutôt du groupement de vers de différentes longueurs et de la disposition des rimes. On y trouve des vers de 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 et 14 syllabes. Abstraction faite, pour le moment, de l'alexandrin, ce sont les vers de 7, 8 et 9 syllabes qui reviennent le plus

fréquemment, combinés, soit entre eux, soit avec des vers de longueurs différentes.

Cette multiplicité des formes rythmiques était un héritage direct du parnasse, héritage encore accru par Verlaine. Le quatrain d'octo-syllabes (vers des *Petits Poèmes d'automne*) avait été le rythme préféré du parnasse, et il fut très employé aussi par Verlaine. Merrill a également utilisé souvent le sonnet, mais avec beaucoup de liberté. Le nom de Verlaine ne pouvait pas ne pas paraître ici, car c'est très probablement sous son influence, plus que sous toute autre, que les écrivains symbolistes (et aussi leur public) se sont accoutumés : 1^o à toutes sortes de combinaisons de rythmes (vers impairs alternant avec des vers pairs et même avec l'alexandrin) et, 2^o, à un alexandrin très libéré, à coupes très hardies et à fréquents enjambements. C'est ainsi que, d'émancipation en émancipation, on en arrivera peu à peu au vers libre.

II. *L'alexandrin*. — « Trop de poètes semblent croire, écrit Merrill, qu'il suffit d'une généreuse ardeur pour écrire de beaux vers et qu'ils peuvent commencer par s'exprimer par le vers libre avant d'avoir pénétré le secret de l'alexandrin (1). » Il reconnaît que l'alexandrin est « l'aboutissement de siècles d'efforts antérieurs et contient en puissance tous les rythmes qu'il importe aujourd'hui de dégager de règles trop arbitraires (2) ». A un moment donné, il voudra démontrer que l'alexandrin suffit à tous les besoins. « Montrez-moi n'importe quel effet produit en dehors des règles de la métrique orthodoxe, et je m'efforce à reproduire absolument le même effet sans violer l'alexandrin (3). » Voilà son point de départ.

Merrill, dès ses premiers vers publiés, se met donc à marteler l'alexandrin. C'est le vers qui domine dans ses deux premiers recueils, et, bien qu'il soit absent des *Petits Poèmes d'automne*, il reprendra la place d'honneur dans *le Jeu des Épées* (4). Dans *les Quatre Saisons*, l'hexamètre ne paraît que dans six pièces (dont trois sonnets). Si moins de la moitié seulement des pièces d'*Une Voix dans la foule* sont en alexandrins, il n'en reste pas moins que c'est en vers de douze syllabes que sont écrits les poèmes d'un large souffle. Tels sont : *Dans le Parc ancien* (11 strophes), *le Beau Pays* (11 strophes); *Crainte d'Automne* (10 strophes); *l'Invitation au Bonheur* (101 vers); *la Bonne Mort* (13 strophes); *la Leçon* (61 vers), et *le Vagabond* (249 vers). L'alexandrin ne figure toutefois que rarement dans les poèmes parus dans *Prose et Vers*.

(1) *La Plume*, 1^{er} avril 1896.

(2) *Ibid.*

(3) Lettre à Albert Mockel, 2 juin 1888.

(4) *Les Gammes*, 14 sur 17 poèmes en alexandrins. *Les Fastes*, 21 sur 30 poèmes en alexandrins.

L'alexandrin des *Gammes* est presque sans exception d'une régularité toute classique. Bien que la majorité des vers aient une pause plus ou moins marquée à l'hémistiche, on trouve cependant quelques exemples de vers où l'on ne peut s'arrêter à la 6^e syllabe sans séparer le nom de son adjectif ou le verbe de son régime :

Perdu dans la poussière impalpable des brumes...

Demain ayant occis sangliers et dix-cors...

(*La Douleur de la Princesse.*)

Il y a dans les coupes une suffisante variété pour empêcher que le vers devienne jamais monotone. Nul vers brisé d'une façon hardie ou inattendue. Le vers ternaire *romantique* (1) s'y glisse, mais très rarement :

Les bras en croix, les yeux aux cieux, à larges pas.

(*Le Ménétrier.*)

Il ne s'y trouve aucun exemple du ternaire *verlainien*.

L'alexandrin des *Fastes* est déjà bien plus libre d'allure. Il y a très souvent des vers sans césure à l'hémistiche. La multiplicité des ternaires et d'autres coupes d'où la césure classique est bannie indique que Merrill s'est affranchi progressivement de l'alexandrin classique. Les exemples, fournis par les *Fastes*, de vers où la césure se déplace, pourraient être multipliés. La variété des coupes est ici très grande. Pour la première fois, on y trouve le ternaire *verlainien*. Il y en a cinq exemples. Je citerai le plus caractéristique :

Comme un soleil ressuscitant de ses éclipses...

(*L'Idole.*)

Ces vers sont, en général, très réussis. A mesure qu'on va plus avant dans le recueil *Poèmes*, on y rencontre un vers de plus en plus libéré. Dans le *Jeu des Épées*, l'alexandrin prend souvent une allure très dégagée. Le vers à 3 accents rythmiques y paraît fréquemment. Les variétés offertes par les ternaires *verlainiens* sont les suivantes :

3,5,4; — 2,5,5; — 3,7,2; — 3,4,5 et 4,4,4.

Le mélange de ces ternaires à l'alexandrin classique, aussi bien que

(1) Les diverses définitions données du vers dit trimètre ne nous échappent pas. Pour la commodité de cette étude (et sans entrer dans la discussion du sujet), nous nous permettons de dénommer : ternaire (ou trimètre, ou alexandrin) *romantique* l'alexandrin à 3 mesures rythmiques, où le mot n'enjambe pas l'hémistiche; et ternaire *verlainien* celui où un mot se trouve à cheval sur les 6^e et 7^e syllabes.

l'usage de plus en plus fréquent de l'enjambement (non seulement de vers à vers mais d'une strophe à l'autre) donne l'impression de groupes rythmiques très inégaux. Si les yeux ne voyaient pas le vers aligné en un ombre égal de syllabes, si on le saisissait uniquement par l'oreille, on aurait (comme pour beaucoup de vers de Verlaine) l'impression d'un vers libre.

En abordant *les Quatre Saisons*, on se trouve en présence d'un alexandrin qui, s'il est d'ailleurs peu employé dans ce recueil, est strictement classique et fait ainsi grand contraste avec le rythme libre des autres pièces de ce volume.

L'alexandrin d'*Une Voix dans la foule* présente (tout considéré) moins de variété que celui du recueil *Poèmes*. Le vers du dernier recueil coule avec régularité et aisance. Merrill est revenu à l'alexandrin assagi d'avant le symbolisme (si l'on tient Verlaine pour un poète d'avant le symbolisme). Ce vers ne cherche plus à étonner. Il a repris, sans plus, sa place de bel instrument dans l'orchestre. Un stradivarius si l'on veut, aboutissement de plusieurs siècles d'efforts et du travail de maîtres ouvriers, capable d'émettre des sons d'une merveilleuse plénitude et d'exprimer les plus beaux chants de l'homme. Mais il reste à sa place d'instrument. Dans ce dernier recueil, Merrill emploie le ternaire avec beaucoup de discrétion et un goût sûr. L'alexandrin *classique* présente une grande variété dans les coupes, et Merrill y mêle le ternaire *romantique* et même *verlainien*, qu'il ne rejette pas. Ainsi le vers est souple, propre à suivre toutes les courbes de la pensée, sans donner en rien l'impression d'un vers disloqué. Les exemples déjà cités dans des chapitres précédents auront servi à démontrer que Merrill s'en était rendu maître.

Sans vouloir pousser l'étude du vers plus loin que ne le comportent les limites de cet essai, il ne serait peut-être pas inutile cependant d'examiner de près deux poèmes qui sont caractéristiques de son travail sur l'alexandrin.

En ce qui concerne le premier de ces poèmes : *Ballet (les Fastes)*, il nous suffira, pour être renseignés, d'entendre parler Merrill. Le second poème c'est *Panique (le Jeu des Épées)*, où il est arrivé au maximum de liberté. C'est dans une lettre à Albert Mockel que Merrill explique l'effet qu'il a voulu obtenir dans *Ballet*.

Le rythme [de ce sonnet] est beaucoup plus lâche que celui de mes autres poèmes. Je l'ai ainsi voulu, surtout dans les quatrains, où il doit donner l'illusion de blancheurs et de couleurs fuyantes ainsi dérochant en des clairs obscurs la scène. Le premier tercet est fortement rythmé, allures sibyllines, noblesse hiératique, chants d'un mystérieux appareil. Au dernier tercet, le rythme commence à se dérober, car la danse molle reprend son essor et les

bras se balancent en un vapoureux tumulte. Puis soudain, une surprise, une terreur, les cuivres clangorent, deux syllabes sonores surgissent dans une brisure d'alexandrin, et sur cet effarement choit le silence :

Sur nos CYMBALES, nous ferons tonner vos CRÂNES !

J'ai voulu un peu montrer qu'on pouvait obtenir de tels effets sans sortir des 12 syllabes de l'alexandrin. A mon avis, la poésie vaut par le rythme. Certes, comme Wagner, brisons le rythme par moments, assouplissons-le, mais comment l'oreille pourrait-elle percevoir la volupté d'une soudaine licence, si elle ne s'était préalablement accoutumée à un *temps*, à quelque *un deux, un deux*, facilement discernable. L'oreille, comme tout autre sens, veut un point de repère — et comment mon oreille peut-elle apprécier les trop vagues musiques de M. Kahn sans s'écœurer un peu aux vers béatement césurés de Boileau ? Je serais beaucoup plus enclin à favoriser les réformes de Laforgue, — suppression des muettes, — désobéissance à la loi des rimes masculines et féminines. Mais notez que c'est précisément par l'habile usage des muettes que le bon poète modifie le rythme intérieur de l'alexandrin (1).

Panique, avec les sonnets wagnériens (cf. l'analyse de *la Chevauchée des Walkyries*, chap. III), offre des spécimens d'un alexandrin très libéré. Dans ce poème, très monté de ton, palpité une émotion presque fébrile qui exige un rythme très accéléré. Pourtant, Merrill a choisi pour l'exprimer un vers de 12 syllabes. Il n'en arrive pas moins à donner le mouvement, la rapidité, l'effet d'animation voulus. Il atteint ce résultat par l'emploi fréquent du trimètre, par l'introduction de propositions courtes (la plupart à trois mots), par les rejets qui produisent un subit arrêt, par la répétition et enfin par la coupe du vers. Le mot « voici » répété quatre fois dans les trois premiers vers, les brise et donne à l'oreille l'impression d'un vers beaucoup plus court et très rapide. Le même effet de fièvre et de rapidité dans la marche du poème est produit par la coupe et par la répétition dans ce vers :

Je t'aime ! je t'aime ! je t'aime et sois-moi traître.

L'examen des coupes révèle une prédilection pour la coupe après la septième syllabe, ce qui donne à l'oreille, habituée à la césure classique, une impression d'inquiétude qui s'accorde parfaitement avec le ton et le sujet du poème :

Et les lampes en l'alcove, ou mieux les ténèbres,

Celle que tu pleureras sur les seuils funèbres,

.

(1) Lettre à Albert Mockel, 2 juin 1888.

Si tu méprises ce corps que pourtant d'autres,
 Et ces seins sous ces cheveux, et ta splendeur toute,
 Où tonnait, au chant des vents, la chute des astres, etc.

Les vers, où le rythme obéit à un balancement irrégulier, accompagnent admirablement l'émotion, la prière et l'angoisse de cette femme. Exemple :

Ont trouvé trop beau-pour ne pas en mourir, daigne,
 Oh ! daigne avoir pour moi la pitié des apôtres !

Il en est de même de ces vers où la coupe saccadée reproduit le sanglot :

De larmes. — Tu dis non ? Alors, ô douleur vaine !
 Enfin vers où ? vers où ? par la mauvaise route.

Les vers ternaires, distribués à travers le poème, accélèrent encore le rythme, et le poème, commencé sur un vers trimètre, se termine ainsi :

Où tonnait, au chant des vents, la chute des astres.

* * *

Merrill n'use guère de l'enjambement dans *les Gammes*. L'exemple qu'on en trouve dans l'*Éternel Dialogue* (1) est très heureux. Le rejet nous donne le temps nécessaire pour voir monter la fumée. Un second exemple se trouve aux vers 5, 6 de *Nocturne* (2). L'effet ici n'est plus le même. Il sert plutôt à prolonger la tranquillité qui flotte sur la nuit.

Dans *les Fastes*, les exemples d'enjambement se multiplient. Ceux qui précèdent *Conte* (dans l'ordre du recueil) ne présentent aucun intérêt spécial. Merrill en a usé plusieurs fois dans ce poème avec beaucoup de bonheur. On y trouve le premier exemple d'enjambement d'une strophe à l'autre. Il en use très discrètement dans les autres recueils.

III. *Autres vers*. — Dans *les Gammes* (édition originale), on ne trouve, outre l'alexandrin, que des vers de 8 et 10 syllabes (un seul exemple de 6). Le vers impair que Merrill devait tant aimer ne fait son apparition que dans *les Fastes*. On trouve dans ce petit volume des vers de 5, 6, 7, 8 et 9 syllabes. Les *Petits Poèmes d'automne* révèlent encore plus de variété. Ils se composent de vers de 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 syllabes (les vers de 8 et 9 prédominent). Dans *le Jeu des Épées*, Merrill essaya des vers qui

(1) *Poèmes*, p. 27, v. 3.

(2) *Ibid.*, p. 23.

dépassent en longueur l'alexandrin. Après les vers de 8, 9 et 10 syllabes, on en trouve un à 13, un à 14, et trois pièces en vers libres.

Le vers des *Quatre Saisons* demande une étude à part.

Dans *Une Voix dans la foule*, Merrill se borne (il y a, bien entendu, de nombreux alexandrins), aux vers de 6, 7, 8, 9 et 10 syllabes. *Prose et Vers* renferment des vers de diverses longueurs (de 4 à 14 syllabes), sans compter des poèmes en vers libres.

*
* * *

Pour arriver à l'étude du vers personnel des *Quatre Saisons*, où Merrill s'est créé un rythme tout personnel et, on peut dire nouveau, sinon unique, il faut le suivre dans la création du vers impair qui (après l'alexandrin libéré) le mènera au vers non-syllabique.

Le vers à 3, 5, 7 et 9 syllabes était connu et pratiqué au xvi^e siècle ; il a été renouvelé par Verlaine : il n'a donc rien de très nouveau. C'est surtout dans la façon dont Merrill combine ces vers entre eux ou avec des vers pairs qu'il faut voir son originalité. Ces mélanges de vers de diverses longueurs, surtout quand ils ne se trouvent pas symétriquement placés dans la strophe, donnent quelquefois un peu du rythme qu'on retrouve dans les *Quatre Saisons*.

C'est dans les *Fastes* qu'il convient d'examiner d'abord ces combinaisons. Ici, l'on trouve le vers impair presque toujours combiné avec le vers pair. Ainsi mélangé au vers de 6 ou de 8 syllabes, il produit un bizarre effet de surprise ; il donne l'impression paradoxale de quelque chose qui serait affranchi des lois physiques de la pesanteur, et semble ainsi particulièrement apte à exprimer des danses légères, pas trop rythmées, des sauts en l'air et une atmosphère de fantaisie funambulesque et de féerie. C'est ainsi que Merrill l'emploie souvent dans ce recueil :

8 Je suis le fou de Pampelune :
7 Qui m'a vu du haut des toits,
8 A califourchon sur la lune
5 Et ma flûte aux doigts ?

(Chanson) (1).

(A comparer aussi *Bergerie sentimentale* et *Fin de Fête* (les *Gammes*).)

Quand le poème est composé uniquement de vers impairs : soit de vers de différentes longueurs : *Ronde* (7, 9, 9, 9) ; soit de vers du même nombre de syllabes : *Décor* (9 syllabes), le rythme n'est plus aussi bizarre. Pour

(1) *Poèmes*, p. 58.

l'oreille habituée au vers anglais, le vers impair ne présente aucune étrangeté (1).

Le vers qui domine dans les *Petits Poèmes d'automne* est l'impair. Ce recueil représente la seconde étape dans la recherche d'un rythme personnel. Mais il a une autre importance capitale. Quand plus tard (après les *Quatre Saisons*), Merrill fera le bilan de ses expériences dans le domaine de la métrique, et qu'il rejettera les formes jugées par lui comme non réussies, ce n'est pas le vers des *Quatre Saisons* qu'il retiendra. Le vers de l'ouvrage qui doit être considéré comme son œuvre suprême est bien plus près du vers des *Petits Poèmes d'Automne* que de celui des poèmes postérieurs.

Merrill a essayé dans le *Jeu des Épées* le vers à 13 syllabes, vers auquel il reviendra dans les *Quatre Saisons*. Ce vers représente tantôt un alexandrin prolongé, tantôt un vers très différent (2). « Le vers de 13 syllabes, écrit Henri Dérioux, peut être considéré par l'emploi harmonique qu'il (Merrill) en a fait, comme une véritable trouvaille personnelle et, peut-être, comme un enrichissement de notre clavier poétique (3). »

Merrill, dans ce recueil, arrive à un vers à 14 syllabes, très réussi, me semble-t-il. C'est alors qu'il entre dans un domaine nouveau : celui du vers non-syllabique.

IV. *Le vers des Quatre Saisons*. — Les *Quatre Saisons* fut la plus originale, la plus personnelle, la plus admirée des œuvres de Merrill, et en même temps celle qui, au point de vue de la forme, provoqua le plus de critiques. José Maria de Heredia regrette, dans ce volume, « la belle forme des *Fastes* » : « Je suis un peu désorienté par ces nouveaux essais qui vous ont fait délaisser le noble alexandrin si ductile et si souple, avec lequel on peut tout faire, même des vers de 18 syllabes (4) ».

Mais Merrill était complètement éloigné du parnasse à cette époque, et visait à trouver le meilleur moyen d'exprimer immédiatement ses émotions, « d'établir un rapport exact entre sa personnalité et ses moyens d'expression (5) ».

En 1893, Merrill avait pu écrire : « quoique je sois resté jusqu'ici rebelle à la mode du vers libre ». Deux ans plus tard, il se mit à la suite de tant

(1) Dans l'usage si fréquent que fait Merrill du vers impair, on serait volontiers enclin à voir un goût naturel en partie dû à la poésie anglaise. On n'est jamais surpris de trouver dans cette langue des vers à nombre impair de syllabes, ni de trouver ce vers combiné avec des vers à nombre de syllabes pair. Il est superflu de citer des exemples. Ils abondent dans Shelley, Keats, Coleridge, Tennyson, Shakespeare, etc.

(2) C'est le vers si souvent employé dans les *Quatre saisons* (cf. plus loin).

(3) *Stuart Merrill, Mercure de France*, 16 janvier 1913.

(4) Lettre inédite de Heredia à Stuart Merrill, 19 mars 1900.

(5) A. Retté, *Mercure de France*, 1899, p. 634.

d'autres de sa génération) à la recherche de ce vers « éloigné autant du moule constant que de la prose, irréductible à l'un des deux, viable », selon les mots du vénéré maître (1) ; de cette langue « portant sa signature » (2).

Mais ce vers des *Quatre Saisons* est très spécial et n'entre tout à fait ni dans la catégorie du vers libre ni dans celle du vers régulier. Il ne ressemble nullement, à mon sens, au vers d'un Vielé-Griffin. On peut se permettre d'attacher à ce vers l'épithète « libre », parce que sa construction repose, la plupart du temps, non sur le nombre des syllabes, mais sur le pied rythmique. C'est un vers marqué par le nombre des temps forts. On peut le dénommer vers libre aussi parce que des vers de longueur inégale sont groupés en strophes inégales. Il répond également à cette définition de Rémy de Gourmont : « Dans le vers libre, il ne faut pas compter les syllabes, il faut les nombrer (3). »

Ce vers de Merrill se sépare du vers libre tel que le définit Gustave Kahn, en ce qu'il se repose, non pas sur « l'accent d'impulsion », mais sur les accents toniques (4). Dans certaines strophes, il se présente beaucoup plus souvent avec une longueur égale que ne le fait le vers libre ordinaire, et ce n'est que rarement que des vers de longueurs très inégales se trouvent mélangés dans le même poème. « Merrill a toujours été préoccupé de mettre des accents toniques en français », affirme A. Ferdinand Hérold (5), qui veut que ce vers ne soit ni le vers libre ni le vers classique. « C'est un vers anglais », dit-il. — Pas tout à fait, pourrait-on dire. Bien avant l'époque des *Quatre Saisons*, Merrill avait écrit un vers qui, à coup sûr, rappelle nettement le « *blank verse* » anglais. C'est le poème *Ave atque Vale*, traduction du poème à la mémoire de Baudelaire par Swinburne. Dans ce poème, pourtant, la disposition et le nombre des accents sont beaucoup moins réguliers que dans le « *blank verse* » anglais. C'est justement cette irrégularité (moins prononcée pourtant dans la majorité des poèmes des *Quatre Saisons*) qui le distingue du vers anglais. Le groupement des accents est

(1) Paroles de Mallarmé, citées par Gaston Picard, *le Symbolisme, Revue mondiale*, 15 septembre 1922.

(2) Edmond de Goncourt, préface de *Chérie*.

(3) *L'Esthétique de la langue française, Société du Mercure de France*, 1899.

(4) Il me semble qu'il y a en vérité deux vers dans ce recueil :

1° Un vers ayant un rapport très étroit avec l'alexandrin, ayant chacune des quatre périodes de l'alexandrin et, pourtant, n'entrant pas strictement dans la catégorie du vers syllabique. Il est très varié, grâce à l'emploi des libertés conquises par les vers-libristes : élision, ellipse, *stur*, suppression à volonté de l'e muet, etc.

On y trouve très souvent des vers de 13 ou de 14 syllabes, sortes d'alexandrins prolongés, que l'élision ou la chute d'une, de deux ou plusieurs muettes permettrait, à la rigueur, de faire rentrer dans le cadre classique ;

2° Un vers qui s'éloigne complètement du vers traditionnel, vers non syllabique. C'est ce second vers qui nous intéresse spécialement ici.

(5) Témoignage A.-F. Hérold.

libre, tandis qu'en anglais il est régulier. Merrill semble avoir voulu créer, dans le cadre du vers français consacré, un vers où — en substituant des temps forts au nombre des syllabes — on arriverait à plus de liberté encore que dans le vers libéré qu'il avait déjà pleinement adopté.

Le vers de *Christobel* (S. T. Coleridge) a un rythme très particulier qui appelle une comparaison avec le vers des *Quatre Saisons*. Ce vers fondé sur le nombre des accents toniques, ne tient pas compte du nombre des syllabes. Elles varient dans chaque vers, selon la nature de l'image ou de l'émotion, tandis que le nombre des accents reste invariable (1).

Si Merrill s'est laissé influencer par cette nouvelle conception du vers anglais, il ne s'y est pas tenu, mais il est allé plus loin et a construit son vers sur un nombre variable d'accents. Ces accents semblent varier de 3 à 6 par vers. Les syllabes sur lesquelles reposent ces accents sont choisies à cause de leur sonorité autant qu'à cause de leur signification. Autour de ces syllabes accentuées, se groupent plus ou moins librement (selon la fantaisie du poète et sans qu'on puisse découvrir ici une loi) des syllabes sourdes ou de signification moins importante. Prenons comme exemple de ce vers une strophe d'un poème où les accents sont disposés d'une façon relativement égale :

3 Ce soir où les nuâges dans la forêt
4 Couvent le vent, la foudre et la pluie,
4 Seul, malgré que l'heure fuie,
3 Tu saignes d'incarner ton secret.

(*Avant la Tempête*) (2).

On voit que le nombre des accents varie et que, même dans deux vers ayant un nombre identique d'accents, ils ne sont pas placés symétriquement.

Examinons des vers où les accents sont plus librement placés encore :

5 Dormir ! — Les volets sont clos sur le soleil, et que m'importe
4 L'horloge qui, comme un cœur, bat le rythme du temps
5 Dans la maison où c'est peut-être la Mort, qui m'attend
4 Où l'Amour, cette ombre que j'ai vue entrer par la porte.

(*Somnolence*) (3).

On voit d'après cet exemple que l'enjambement (proscrit par les vers-libristes) n'est pas exclu de ce vers nouveau. Tandis que Vielé-Griffin, un des maîtres du vers libre, abonde en mètres très courts, Merrill en use très

(1) Coleridge lui-même explique ce système en appuyant sur le fait que c'est un « principe nouveau » (*a new principle*).

(2) *Les Quatre saisons*, p. 70.

(3) *Ibid.*, p. 68.

rarement. Il n'y a, dans *les Quatre Saisons*, que deux exemples où un vers très court soit mêlé à des vers plus longs. Ce sont *Éveil* et *Retour triste*. Merrill, avec ce vers, arrive à exprimer des émotions et à donner des impressions très diverses. Ce vers à 3 et à 4 accents, plus serré, plus trapu qu'un vers plus long, exprime admirablement une émotion forte et intense :

Tourne vers les baisers du soleil
Comme un ostensor où Dieu se réveille
Ta tête fière, ô femme, ô ma femme,
Chair de ma chair, âme de mon âme !

(*Le Vrai Temple*) (1).

Par contraste, ce vers-ci, à 5 et 6 accents, coule plus doucement, plus tranquillement, suivant une émotion calme :

Je veux que l'Amour entre comme un ami dans notre maison...

(*La Vision de l'Amour*) (2).

Et pourtant, avec toute sa flexibilité et souvent un rythme enchanteur, ce vers des *Quatre Saisons* n'est pas entièrement réussi. Merrill fut le premier à le reconnaître. Pourquoi ne plaît-il pleinement ni à l'oreille française ni à l'oreille anglaise ? A cela, plusieurs raisons sans doute. L'accent tonique en français n'est pas suffisamment prononcé pour servir de support à la construction d'un vers (3). Cet accent change, il se déplace selon le lecteur, l'émotion, sa situation dans la phrase, etc... D'autre part, ce vers est souvent *si près* du vers syllabique que l'oreille française, habituée à la régularité du nombre de syllabes, ne peut pas s'en déshabituer. Tandis que le vers libre ordinaire, de longueurs souvent très diverses, ne cause pas cette continuelle déception. Pour l'oreille anglaise, le vers (non syllabique) à accents est très agréable, pourvu que ces accents reviennent régulièrement. Le nombre de syllabes par accent (ou mesures rythmiques) peut varier infiniment. C'est la disposition irrégulière de cet accent dans le vers des *Quatre Saisons* qui déconcerte l'oreille anglaise. Construit d'après le système que nous venons de voir, chaque vers semble prendre une physionomie différente, séparée, distinctive. C'est ce que M^{me} Rachilde a noté dans son compte-rendu des *Quatre Saisons*.

... Le vers isolé prend une importance presque trop grande au détriment de la période ou de la strophe ... le rejet n'y est guère possible et ainsi la sinuosité

(1) *Les Quatre saisons*, p. 120.

(2) *Ibid.*, p. 121.

(3) C'est là l'objection que fit Gustave Kahn dans la définition du vers libre où le nombre des syllabes varie tout le temps.

de la phrase poétique y perd ce que chaque vers mis à part a précisément gagné en aisance et en variété dans son allure (1).

Nous avons vu que Merrill, comme tant d'autres de sa génération, avait rêvé d'apporter des éléments vraiment nouveaux à la métrique française. Que ce soit dans le domaine de la mélodie ou dans celui du rythme, ses tentatives n'ont pas abouti à un plein succès.

Avant de composer son dernier recueil, il rejette les éléments qui 1° ne lui semblent point s'accommoder au génie de la langue (ou de la métrique) française; 2° qui lui paraissent peu propres à exprimer sa propre personnalité. Il garda, quant au rythme, l'alexandrin libéré, mêlé au vers traditionnel, et le vers impair. Il a renoncé au vers qui dépasse en longueur l'alexandrin, et au vers « rythmique » ou libre. En un mot, il a suivi à peu près le même chemin que Verlaine, et, après être allé, dans ses hardiesses, un peu plus loin que lui, il est revenu au point même où s'était arrêté le maître.

*
* *

Dans cet examen des effets musicaux obtenus ou cherchés par Merrill, il n'est pas nécessaire de revenir ni sur les allitérations et l'harmonie imitative des premiers volumes, ni sur ses efforts pour créer un vers qui fût expressément « musical ». Nous avons eu l'occasion de noter que Merrill n'a pas été le seul chez qui ce goût fut poussé à l'extrême (2). Dans cette recherche, il a très certainement été influencé par son amour de la poésie anglaise, où les allitérations peuvent être répétées avec insistance sans choquer en rien l'oreille. Il est curieux de noter qu'à quarante ans (âge où, dans un organisme complètement développé, les influences héréditaires exercent également leur maximum d'effet), Merrill se met à composer des vers anglais. « C'est une curieuse idée, dit-il, mais les vers français ne venaient pas; je me suis soulagé en anglais (3). » Et remarquons bien qu'à cette époque (1913) Merrill avait depuis longtemps délaissé les jeux exagérés de ses allitérations. Pourtant, ces échos sonores paraissent se représenter tout naturellement dans ces vers anglais : voici les neuf vers d'un poème inachevé :

The distant hum of hives along the sleepy days,
The murmur of the summer breezes in the trees
That cast their wavering shade across the farmland ways !
The perfect peace that is so sweet to dear heart's ease.

(1) *Les Quatre Saisons*, *Mercur* de France, mai 1900.

(2) Cf. le si substantiel opuscule de Fernand Baldenne (Baldensperger) sur *Charles Guérin et son œuvre lyrique*, p. 57 et suiv.

(3) Lettre inédite à André Fontainas, 16 mai 1913.

The ripple of the rain upon the little daffodils,
 The wash of surging seas along the shore
 Where gods have trod and, laughing, lessened all men's ills.
 A sound of songs and bleeting sheep and pipes of yore (1).

Dans les variantes (2) trouvées sur un autre feuillet, on remarque que la plupart des leçons ne font qu'insister sur ces répétitions de sonorités. Le vers 3 devient « *That shake their shifting shade across the silent ways* ». Au vers 6 « *little daffodils* » devient « *dainty daffodils* », etc (3).

Merrill est loin, dans les recueils postérieurs aux *Gammes* et aux *Fastes*, d'avoir complètement délaissé ses moyens musicaux. Cette strophe des *Petits Poèmes d'Automne* en témoigne :

Tu vins vers moi par les vallées
 Où s'effeuillaient les azalées,
 O sœur des heures en allées (4).

Même dans *Une Voix dans la foule*, on trouve parfois des vers qui rappellent les *Gammes*.

Et puis ces susurrements sans suite,
 Frissons de feuilles, rêves d'oiseaux (5).

Sa prédilection pour les vieux airs populaires, pour les refrains, n'est qu'une autre forme de la recherche musicale.

A la suite de Verlaine, et comme Nerval et Banville, Merrill fait très souvent intervenir, mais d'une façon inattendue, des répétitions de mots ou de fragments de phrases. Ou bien un mot revient d'une façon obsédante dans chaque strophe, et, quels que soient les mots qui l'accompagnent, c'est ce mot qui attire l'attention, résonne dans l'oreille, et, par rayonnement, parvient à modifier l'accent et la couleur de ses voisins. (Exemple : *De la*

(1) Poème inédit et très évidemment inachevé.

Le bourdonnement éloigné des abeilles au long des journées endormies,
 Le murmure des brises de l'été dans les arbres

Qui versent leur ombre mouvante à travers les sentiers des campagnes!

La paix absolue qui est si douce au cher apaisement du cœur.

Le ruissellement de la pluie sur les légères asphodèles,

Le déferlement de la mer venant laver la plage

Que les dieux ont foulée aux pieds et où, en riant, ils ont allégé les maux de tous les hommes.

Un bruit de chants, et les bêlements des brebis et les pipeaux du temps jadis.

(2) Il est bien entendu que ces leçons ne représentent pas une rédaction définitive.

(3) « Qui secouent leur ombre mobile à travers les sentiers silencieux », « délicates asphodèles. »

(4) *Poèmes*, p. 134.

(5) *Une Voix dans la foule*, p. 26.

Cendre; Une Voix dans la foule.) Ces procédés de répétitions sont très frappants chez Swinburne et chez Oscar Wilde, deux poètes que Merrill admirait et lisait assiduellement. Les vers anglais de Merrill (cités plus haut), rappellent, en effet, certains vers de ces deux poètes. Par exemple, ces vers de Wilde : « *And like a blossom blown before the breeze* » (*Burden of Itys*); « *Each tiny dew-drop dripping from the bluebell's brimming cell* » (*ibid.*) (1). Swinburne abonde en ces répétitions de sons et de mots :

Laurel is green for a season, and love is sweet for a day :

But love grows bitter with treason, and laurel outlives not May (2).

Merrill ne négligea jamais la rime. Il essaya sur son clavier toutes sortes de motifs. Il aimait, comme Baudelaire, la rime rare. Il usa, comme les parnassiens, de la rime riche. Il fit un fréquent usage de la rime intérieure et c'est là une de ses originalités, en admettant même qu'il l'ait poussée à l'exagération. Dans les premiers recueils, et en ce qui concerne certains poèmes à forme fixe, Merrill est comme fasciné par la difficulté de la rime. Il semble avoir une prédilection pour ces jeux difficiles, qui consistent à jongler avec la rime : terza-rima, pantoum et autres. *Les Paradis bleus* (poème qui avait été très remanié avant de paraître dans *les Gammes*) se compose finalement de sept strophes, dont chacune est un triolet. Ces strophes de huit vers n'ont que deux rimes chacune. Dans *Vers vagues* (*les Gammes*), où la rime est disposée *a b b a*, les deux *a* sont le même mot et les *b* sont des rimes riches qui produisent presque l'effet d'être le même mot : exemple : *ma mémoire* et *la moire*.

Les cinq strophes du *Ménétrier* (*les Gammes*) ont les mêmes mots répétés à la rime. Dans *Décor* (*les Fastes*), tous les deux vers revient la même terminaison : la syllabe « or ». On pourrait multiplier les exemples de rimes ainsi disposées, sans parler des poèmes à forme fixe, qui demande la répétition du vers entier ou du même mot à la rime.

Les exemples de la rime rare abondent, surtout dans *les Fastes*. Prenons, presque au hasard, comme exemple, ces mots à la rime dans le sonnet *les Héros* : saccades, embuscades, ras, nacarats, estocades, cavalcades, bras, scélérats, caparaçons, frissons, bourrasque, tarasque, estacades, cascades ; — ou bien ces rimes qui se trouvent dans *Poèmes* (p. 89, 91 et 104), rubacelle, tunicelle, ruisselle, étincelle, violoncelle, fermail, vitrail.

La rime riche abonde aussi dans le volume *Poèmes*. Un des exemples les plus frappants se trouve dans la pièce liminaire des *Gammes*, où toutes les

(1) « Et comme une fleur qui s'envole au souffle de la brise. » — « Chaque petite goutte de rosée coulant du calice débordant des campanules. »

(2) « Le laurier resta vert une saison, et l'amour est doux pendant un jour ;
Mais l'amour devient amer par la trahison et le laurier ne survit pas à mai. »

rimes sont riches : pâlie, délie, avril, viril, frères, grêles, folie, polie, bois, hautbois, péril, puéril, surprises, brises.

La « rime intérieure », nous l'avons noté en passant, joue un rôle capital dans la musique du vers de Merrill. Par ce procédé, il arrive assez souvent à donner une note très personnelle. Ces rimes se trouvent : 1° le plus souvent voisinant à l'intérieur d'un vers ; 2° à la fin d'un vers et au commencement du suivant ; 3° réparties dans des vers voisins d'une façon inattendue et quelquefois symétrique, de sorte qu'il y a quatre rimes en deux vers. L'effet produit par ces dispositions de la rime est heureux à différents degrés. Voici un effet très curieux, sinon très euphonique :

Les pas las des damnés et leurs regards hagands.

(la *Cité rouge*, les *Fastes*.)

Ce vers d'*Ame d'automne* (VII), illustre la catégorie N° 2 où, me semble-t-il, Merrill a montré une certaine originalité :

Leurs trompettes d'or dans l'automne
Tonnent, etc...

ou encore :

Long, penchée au bord des lourds calices
Des lys, leurs...

La même rime reparaît encore à la fin du troisième ou quatrième vers, produisant ainsi une musique très spéciale. Comme exemple de la rime intérieure disposée symétriquement, je cite ces vers de *Crainte d'automne* :

Le crépuscule éteint ses pourpres et ses ors.
Glissant à peine à pas furtifs parmi les feuilles,
Éa pâle automne vient, rêveur qui te recueille,
Te murmurer tout bas qu'il est l'heure des morts⁽¹⁾;

A mesure que Merrill prend plus de libertés avec d'autres procédés rythmiques, il en prend davantage aussi avec la rime. On trouve des suites de strophes à rime uniquement masculine ou féminine, des masculines rimant avec des féminines, des singuliers avec des pluriels, etc. Il use aussi dans les *Quatre Saisons* de l'hiatus, de « l'élision euphonique » ; il supprime à volonté les *e* muets. Ailleurs, il suit les règles traditionnelles quant au compte de syllabes (*e* muet, hiatus, diphtongues).

(1) Une Voix dans la foule, p. 173.

* *

V. *Travail de composition*. — « Je travaille ou, plutôt, je laisse venir les vers (1) », écrit Merrill à André Fontainas. Merrill, comme tant d'autres poètes, avait l'impression que les vers « venaient ». Mais il ne nia jamais que les retouches fussent nécessaires. « Toute évolution s'accomplit par élimination, et la rature vaut souvent l'écriture », dit-il en 1893. Ses manuscrits montrent à quel point il dut travailler ses vers avant de les donner à l'imprimeur.

Une grande partie de ses poèmes avaient paru dans les revues avant d'être réunis en volume. L'examen de ces revues nous permet ainsi de voir le travail de remaniement qu'il a accompli. Les variantes des deux premiers recueils révèlent presque toujours des changements : 1° dans la musique du vers ; 2° dans la précision du sens ou du décor ; 3° dans l'expression, sur laquelle il raffine. Ces leçons, prises dans *Crépuscule d'automne* (*les Gammes*), illustrent le premier cas :

Les feuilles des forêts entonnent, *chœur spectral*...

Les feuilles des forêts entonnent, *chœur en pleurs*...

Sous la lune qui luit au nocturne horizon...

Sous la lune illuminée,...

ou encore ce vers de *Vallanelle* (*les Fastes*) :

Le vent dans les roseaux *résonne* en morne glas...

Le vent dans les roseaux *s'éploie*...

Ce dernier changement est très heureux, non seulement pour la musique du vers en soi, mais parce qu'il rend avec plus de précision le son du vent dans les roseaux. Ce vers très vague :

Rêveur des splendeurs du paradis lointain

se précise dans la leçon définitive :

Revenir au réel de l'irréel lointain.

(Pendant qu'elle chantait, *les Gammes*.)

Les modifications sont presque toujours heureuses. Les deux exemples suivants suffiraient à révéler un goût très fin :

M'énervent les saupirs, ô femme que je rêve!

Je meurs à tes saupirs, ô femme que je révèle!

(*l'Eternel dialogue*, *les Gammes*.)

(1) Lettre inédite du 6 février 1908.

Et ce vers très malhabile, où les deux premiers mots font l'effet de chevilles :

Et, vrai! je crois ouïr des musiques spectrales,

est devenu :

Et je croyais ouïr de longs porteurs d'étoiles.

(Pendant qu'elle chantait, les Gammes.)

Merrill semblait trouver encore plus difficilement sa voie dans la rédaction des poèmes en prose. Plusieurs manuscrits (inachevés) inclineraient à faire croire que ce genre (que pourtant il aimait), semble ne pas avoir convenu à ses dons. De ces manuscrits, le plus intéressant est celui de *Tommy Atkins*. L'examen des diverses rédactions révèle deux soucis principaux : 1° la sonorité; 2° le rythme. Il y a un effort vers la simplicité du récit : celle des détails et des épithètes; vers la clarté; vers le récit à la fois frappant, pathétique, nu et réaliste. Je prends comme exemple un seul paragraphe :

Je me complais tristement à m'imaginer ce que fut ta vie. Je voudrais que tu fusses né dans le Kent, le comté qui à cause simplement d'une est le plus cher à mon cœur. C'est là que s'élève, drapée de lierre qui frêmit à la brise, la cathédrale de Canterbury, c'est là que (les) glaïeuls, (les) tournesols, et (les) roses-trémières enjolivent le cours de la Stour, où si souvent tu dus accompagner tes camarades blancs et blonds à la baignade.

Je me complais à m'imaginer ce que fut ta vie. Il me plaît de croire que tu es né dans le comté de Kent, pour une raison si simple que tu la comprendras : j'y ai trouvé trésor d'amour. C'est là que s'élève, drapée de lierre, la cathédrale de Canterbury. C'est là que glaïeuls, tournesols et roses trémières enjolivent les rives de la Stour, où souvent tu piquais une tête lorsque tu n'étais qu'un petit écolier blond et blanc.

On constate la recherche de ces mêmes qualités dans un poème inédit, *le Potier*, dont nous possédons deux rédactions.

La comparaison des deux manuscrits du *Veilleur de la plus haute tour*, l'un le brouillon, l'autre le poème (non achevé, mais qui est évidemment la transposition en alexandrins des idées ébauchées sur la première feuille), nous autorise à croire que le rythme, que le labeur de la versification fournissaient à Merrill les images. Un seul exemple suffira pour mettre en lumière la façon dont s'est métamorphosée la matière initiale. L'évocation des quatre points cardinaux devait faire le sujet de la première strophe. Voici comment elle se présente d'abord à l'esprit du poète :

Mais je me souviens des combats livrés contre la Cité. Ceux de l'Est, avec des loups et des ours ; ceux de l'Ouest, avec des druides ; ceux du Nord, descendus de leurs navires ; ceux du Sud, avec les courtisanes nues.

Dans le poème, ces indications poétiques se transforment ainsi :

Or, je suis le veilleur de la plus haute tour,
De celle d'où l'on voit par delà les remparts,
Vibrant de clairons d'or et brillants d'étendards,
Tout ce pays, le mien, qui s'étend alentour.
Jusqu'aux monts violets et mauves d'Orient,
Et la mer qui verdit aux rives d'Occident,
Et les noires forêts dont le Nord est maudit,
Et les jaunes moissons dont rit le doux Midi (1).

De l'examen des variantes et des manuscrits, nous pouvons tirer cette conclusion : à savoir que Merrill écrivait naturellement en vers. Une fois le rythme noté approximativement, et la forme générale du poème futur indiquée sur le papier, les images se présentaient et l'harmonie prenait corps dans son esprit. Il lui restait alors tout le minutieux travail de détail. Ce travail consistait à accentuer les flexions de la musicalité, à choisir l'épithète rare et pittoresque. Là se révélait ce que ses tendances avaient d'un peu précieux.

6. *Vocabulaire*. — Dans l'étude d'une œuvre de l'époque symboliste, on ne peut passer sous silence la question du vocabulaire. On se rappelle que Moréas demandait catégoriquement « d'impollués vocables, — des pléonasmes significatifs ». « A un moment, écrit Merrill, on (les symbolistes) voulut enrichir à tel point la langue d'archaïsmes et de néologismes, qu'on faillit la rendre incompréhensible (2). » On l'obscurcit à tel point que quelqu'un (ironie ou candeur ?) eut utile de dresser, de ces mots inventés ou ressuscités, une liste qu'il publia sous le titre : *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des Décadents et Symbolistes* (3).

Merrill n'usa pas outre mesure des néologismes dont l'usage était courant à l'époque de ses premiers recueils. Ces deux volumes abondent pourtant, sinon en vocables forgés, du moins en mots rares ou précieux, choisis avec coquetterie, et qui datent les poèmes. (A partir des *Petits Poèmes d'automne*, ils disparaîtront de son vocabulaire poétique.) Il n'est pas aisé de les ranger en catégories, mais on peut ainsi grouper les plus caractéristiques :

(1) *Le Veilleur de la plus haute tour* (poème inachevé et inédit).

(2) *La Plume*, 15 septembre 1902.

(3) Publié sous le pseudonyme Jacques Plowert, chez Vanier, Bibliopole, 19, quai Saint-Michel, octobre 1888.

1° Mots puisés dans le vieux français et qui, encore usités, sont venus jusqu'à nous comme embaumés dans les locutions qui les ont perpétués ;

2° Mots d'harmonie imitative dont l'usage n'est d'ailleurs pas spécial aux symbolistes, mais pour lesquels ils avaient une prédilection marquée ;

3° Mots somptueux, rares, pittoresques, sonores, pour lesquels tous les stylistes de l'époque (prosateurs ou poètes, romantiques, parnassiens, symbolistes) avaient une dévotion parfois un peu puérile.

Au premier groupe appartiennent des mots tels que : férir, félon, liesse, oliphant, occis, hoir, estocade, oyant.

Au deuxième groupe : ululer, tintinnabuler, zézayant, crincrins, susurrant.

Au troisième groupe : smaragdin, brocatelle, rubacelle, frisélis, viride, hippocampes, plangore, sphynge, ardre, venelle, simarre, vaux-de-vire, funambule, girandolles, banderolles, bergamote, baldaquin, rondache, tarasque, hargne, samit, cinabre, astragales, flagorner, trinquebaler, sistre, pimprenelle, épithalames, estival, guivres, haumes, haubergeons, stryges, gone, hyalin, viridique, chrysobéril, théorbes, baladines, kinnors, paladines, heurs, rune, moyenâgeux ; et bien des expressions comme « le lunaire encens », « l'eau fleurdéliée ».

Si l'on compare ces exemples du vocabulaire de Merrill aux mots inscrits dans le *Petit Glossaire* de Plowert, on se rendra facilement compte de la sobriété du vocabulaire de Merrill comparé à beaucoup de ceux de l'époque.

D'abord docile à la discipline parnassienne, Merrill a voulu primitivement suivre le précepte de Banville : « la variété dans l'unité », c'est-à-dire l'unité rythmique consacrée. Dans *les Quatre Saisons*, il a trouvé un rythme bien personnel, on peut presque dire nouveau. La seule explication satisfaisante de son retour au vers régulier (c'est-à-dire au vers qui ne va pas au delà des innovations acceptées par Verlaine), c'est que ce vers ne satisfaisait ni l'oreille française ni celle habituée à la poésie anglaise. N'ayant pas trouvé le rythme qui le satisfit, il a voulu se débarrasser désormais de tout souci de recherche rythmique. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable qu'il s'intéressait de plus en plus au fond, à la pensée.

Dans son dernier recueil, Merrill est tellement maître de sa technique que les harmonies les plus subtiles se dissimulent sous l'apparence de la plus parfaite simplicité.

Son apport personnel au vers français (en dépit de son très réel effort pour innover, et malgré les disciplines sévères qui représentent le labeur patient de toute sa vie) est bien modeste. On peut dire qu'il a été donné à Merrill de faire la preuve qu'il n'est pas impossible d'écrire en français des vers basés sur l'accent tonique, et des vers qui aient une très réelle beauté. Car — en admettant même qu'on ne puisse les regarder comme des vers

parfaitement réussis — on ne peut nier le charme de beaucoup des vers des *Quatre Saisons*. Il faut ajouter que Merrill, s'il n'a pas doté la poésie française d'un vers impair original, a, du moins, augmenté sensiblement le nombre des vers dignes d'être regardés dans ce genre (renouvelé par Verlaine) comme des modèles de réussite.

Dans le domaine des sonorités, c'est surtout par la musique de la rime intérieure, par des assonances et des allitérations empruntées au vers anglais (mais adaptées aux exigences d'une autre langue), que Merrill a fait, à la poésie française, le présent qu'une des plus chères ambitions de cette âme distinguée était de lui offrir.

CONCLUSION

Le symbolisme eut, comme toutes les choses humaines, ses défauts et ses qualités et, on peut dire : les défauts de ses qualités. Ses adeptes ont voulu exprimer l'inexprimable, saisir dans ses remous les plus mystérieux, les plus fugitifs, ce moi ultime, « cette sorte de courant qui draine nos impressions les plus profondes » ; vêtir le mystère de symboles expressifs. « Ah ! ce maudit besoin de comprendre qui dévaste notre vie », s'était écrié Théodore de Wyzewa dans sa jeunesse.

Huysmans vit dans le symbole « un des besoins les moins contestés de l'esprit de l'homme qui éprouve un certain plaisir à faire preuve d'intelligence, à deviner l'énigme qu'on lui soumet et aussi à en garder la solution résumée en une visible formule, en un durable contour (1) ». « *The symbolists would flash upon you the « soul » of that which can only be apprehended by the soul, the finer sense of things unseen, the deeper meaning of things evident* (2). » Comment cette ambition d'exprimer le mystère eût-elle pu échapper à une certaine obscurité dans le langage ? « On n'inventorie pas le mystère, on en suscite la divination (3). »

Merrill, nous l'avons vu, ne demeura pas longtemps dans cette voie hasardeuse ; mais, de toute l'ardeur de sa foi, il resta fidèle aux deux principaux articles du Credo : individualisme, idéalisme. Mais il n'y a jamais de solution de continuité radicale dans les manifestations de la vie. Les individus, non plus que les écoles littéraires ne sauraient entièrement échapper : ni à l'emprise du passé, ni aux influences ambiantes des contemporains. Et c'est ainsi que Merrill, quelles que fussent l'autonomie de sa personnalité propre et l'empreinte laissée sur lui par sa culture française, devait nécessairement, nous l'avons vu, refléter quelque chose du génie particulier qui caractérise la pensée et la poésie de langue anglaise. Cet esprit si ouvert ne

(1) *La Cathédrale*.

(2) Arthur Symons, *Dramatis personae*.

« Les symbolistes voudraient vous faire voir dans un éclair l'âme de ce qui peut seulement être saisi par l'âme : la signification plus subtile des choses invisibles, le sens plus profond des choses évidentes. »

(3) André Beaunier, *Mercure de France*, 41, 1904.

pouvait pas davantage rester insensible aux grands courants d'idées qui circulaient en France à cette époque.

L'influence exercée notamment par Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud correspond à la période où, le poète-né qui était Merrill, en se doublant d'un « ouvrier », son talent offre quelque chose de laborieux et d'artificiel. C'est à ce moment qu'il fit « *the little exercises in verse which, alas, I committed when I was young* (1) ».

Libéré de ces superstitions, nous avons vu Merrill suivre une route un peu analogue à celle suivie par Verlaine et par beaucoup de ceux qui s'étaient groupés autour de lui. Socialiste marxiste ; dreyfusard comme Péguy ; internationaliste comme Anatole France, comme Zola et comme tant d'autres intellectuels et princes des lettres ; humanitaire comme Verhaeren, il tourna de plus en plus le dos au passé et aux conventions traditionnelles et il se mit au rang de « ceux qui aiment l'avenir » (Verhaeren).

Ce résumé psychologique ne serait pas complet, si, après avoir énuméré les influences proprement dites qui s'exercèrent sur Merrill, on omettait de noter certaines affinités qu'il eut avec Ephraïm Mikhaël, Albert Samain, Charles Guérin et Francis Jammes.

Après avoir marqué ce que, comme tout être humain, il doit aux autres, à son hérédité, à son, — ou à ses — milieux, il est intéressant de se demander si les autres lui doivent quelque chose et qu'est-ce qu'ils lui peuvent devoir.

L'œuvre de Merrill, assez restreinte, a eu très peu de diffusion. *Les Gammes* et *les Fastes*, tirés à un très petit nombre d'exemplaires, ont été rapidement épuisés ; quant au tirage de ses autres recueils, édités au *Mercure de France*, il ne dépassa guère 1500 exemplaires, qui, actuellement, ne sont pas épuisés. On ne saurait passer sous silence qu'aucune anthologie des poètes français de l'époque n'a été éditée sans qu'une place honorable fût réservée à Merrill.

On trouve le nom de Merrill sur la liste des membres des nombreux comités qui furent formés pour honorer les poètes ; on le trouve sur les programmes des matinées poétiques. Tous les fervents de la poésie française sont heureux de voir également ce nom figurer aujourd'hui sur une rue de Paris.

Des poèmes dédiés à Stuart Merrill abondent dans les revues de l'époque. On en trouve de Louis Le Cardonnell, d'Edmond Jaloux, d'Edmond Pilon, de Camille Mauclair, de Roland de Marès, d'Yvanhoë Rambosson, d'Emmanuel Signoret, de Léon Vérane, de Valère Bernard et d'autres. A part ces indications de portée très vague, et desquelles il est impossible de

(1) Cité par Rudmose-Brown dans sa conférence sur Merrill, *op. cit.*

conclure à l'existence d'une influence réelle, nous avons quelques témoignages directs attestant que Merrill a inspiré par son exemple et son œuvre quelques poètes *mineurs* de la jeune génération.

Si leurs propres témoignages — et des réminiscences qui se laissent parfois deviner à travers certaines de leurs compositions — constituent une évidence suffisante, Merrill eut donc une certaine influence sur Michel Abadie, Léon Vérane, Émile Boissier, Robert Vivier, sur deux Italiens, Giuseppe Colosi et F. F. Marinetti, et (dans sa génération), d'après leurs propres témoignages, sur Albert Mockel et Paul Fort. Voici en quels termes s'exprime Paul Fort dans une lettre adressée à Merrill :

Si vraiment cela (ses derniers « essais ») peut passer, la « faute » en est à mon maître en fraîcheur d'impression et en sincérité : Stuart Merrill.

Tes dons multiples, enfin ton exemple ou plutôt l'étude constante que je fais de ton œuvre, me sont mon propre garant. Mais il y a loin de la coupe à la lèvres (1).

D'après ceux mêmes de ses contemporains qui sont les plus dignes de confiance (Henri de Régnier, Paul Valéry, par exemple), l'influence que Merrill a pu exercer n'a pas été jusqu'ici très considérable. Mais il reste en tout cas à indiquer la place qui est réservée à Merrill dans l'ensemble du mouvement, et l'appréciation qu'ont portée sur lui ses contemporains. Il faut se rappeler, quand on veut estimer cette place à sa juste valeur, que son œuvre ne fut pas terminée. Voici comment André Fontainas, critique distingué, et un de ceux qui connaissent le mieux l'œuvre de Merrill, en parle :

Si l'on entrevoyait le poète dans les obscures intentions de son chant, si l'on sentait frémir, en ces semences qui s'ignorent, l'énergie latente et la fermentation secrète des ardeurs dernières, sa mort prématurée seule nous a dépossédés d'entendre, comme lui-même l'écrivait de son compatriote illustre et puissant, « le verbe qui plie à son rythme l'histoire de l'avenir, le chant lyrique de la Sainte Démocratie ». Merrill aussi serait devenu « le Prophète qui marche au devant de sa race et au delà de son époque » (2).

Poète, critique, esthéticien, épistolier plein de verve et de charme, nouvelliste, Merrill fut tout cela. Mais c'est à sa poésie qu'il devra sa place. Il la devra surtout à ses deux derniers recueils, quand ceux-ci seront aussi bien connus que le sont *les Gammes* et *les Fastes*. Toute la poésie de Merrill est, comme son génie même, essentiellement lyrique. Et si une poésie qui n'est que pur lyrisme peut paraître avoir quelque chose d'incomplet, on ne saurait cependant dire que ce ne soit point de grande poésie.

(1) Lettre inédite, 1910.

(2) *Prose et Vers*, préface, p. 9-10.

Pour formuler une appréciation équitable sur l'ensemble de son œuvre, je préfère ici céder la parole à ceux dont la voix aura plus de poids que la mienne et dont le jugement et l'intégrité sont inattaquables. Je choisis, comme les plus représentatifs, ces deux témoignages au milieu de beaucoup d'autres, regrettant d'autant plus de ne les pouvoir citer tous, que tous, ils contiennent pour Merrill des louanges éloquentes, et que, tous également, ils émanent d'écrivains hautement qualifiés. Et pour commencer, écoutons un des derniers en date, publié quand paraît *Prose et Vers* en 1926. C'est Jean de Gourmont qui parle :

On trouvera dans ces pages de précieux souvenirs sur le symbolisme ; des études d'une lumineuse intuition sur Paul Verlaine, Jean Moréas, Remy de Gourmont, Pierre Quillard, Albert Mockel, Walt Whitman, Oscar Wilde, etc. ; des fragments de lettres d'un poète à sa fiancée où ceux qui ont connu l'auteur des *Quatre Saisons* retrouvent la sensibilité à la fois sereine et perpétuellement blessée de ce poète musicien dont la subtile virtuosité n'a jamais été dépassée...

Et peut-être que, dans son œuvre, ne faut-il considérer ses premiers recueils où l'alliteration savante s'allie aux plus subtiles acrobaties verbales que comme des « gammes » préparatoires à la poésie de pure sincérité et d'expression d'une race élargie par un sentiment de communion humaine, que traduisent déjà ses derniers livres.

Merrill fut un précurseur d'une poésie cosmopolite où toute l'émotion humaine par delà les petites sonorités locales des patois et des langues, les petites vanités des patriotismes nationaux, s'unifiera en une sorte d'unanimité de l'intelligence et de la sensibilité humaines (1).

Voici, d'autre part, et pour terminer, un passage d'une lettre écrite à Merrill par Tristan Derème et qui, bien qu'adressée à l'intéressé en personne, est empreinte d'une sincérité si évidente qu'en est en droit de lui donner la portée d'un témoignage objectif :

Mon cher Maître. — Et d'abord permettez-moi de vous donner ce nom où je vous supplie de ne pas voir la marque d'une banale politesse, mais un hommage affectueux et sincère. Car vous êtes de ceux qui ont formé le caractère et la sensibilité de ma génération. Nous vous avons connu en même temps que Verlaine, Mallarmé, Henri de Régnier et Francis Jammes et j'inscris sans hésiter votre nom parmi ceux-là, car il est là à la place qu'il mérite. Vous nous avez appris à goûter profondément les choses et à sentir quelle magnificence c'est que la vie. Et vous nous avez révélé la beauté mystérieuse du monde où nous sommes entrés à votre suite comme dans un verger fabuleux (2).

(1) Jean de Gourmont, *Mercur de France*, 1^{er} mai 1926.

(2) Lettre inédite, 10 février 1912.

Merrill qui eut, — et qui mérita si bien d'avoir — tant d'amis, eut donc aussi des admirateurs. Mais lui ne s'admira point. Tourmenté, supplicié par l'idée d'une perfection inaccessible, il se regardait sans complaisance, et, moins indulgent à pour lui qu'il ne l'était pour les autres et que les autres ne l'étaient pour lui, il jugeait son infirmité avec une clairvoyance et une sévérité implacables. Son idéal était si haut placé qu'il se jugeait désespérément inférieur à son rêve ; mais l'homme qui a poussé cette plainte pathétique, s'il n'a pas réalisé la parfaite beauté que nul ne peut se flatter d'atteindre, a été cependant des rares élus qui ont eu la vision de la parfaite beauté.

La lettre suivante de Merrill, que M. Albert Mockel a bien voulu me communiquer, et qui sera la conclusion de cette étude, en donne un témoignage poignant :

Depuis un mois je n'ai pas pu écrire un vers... trois volumes depuis 1887 ! Un seul a suffi à Heredia, un seul aussi, en somme, à Baudelaire, mais je ne suis que le pauvre petit Stanislas Merdouille (1), et je pleure parfois de rage, je pleure, oui de vraies larmes, en pensant, à quarante ans, au peu que j'ai accompli. Ce n'est pas que j'aie eu jamais le désir d'écrire beaucoup, mais à vingt ans, j'aurais voulu aller si haut ! Et quand je relis mes pauvres, pauvres vers, mon Dieu, comme je souffre ! Croyez-moi si vous voulez, je viens de pleurer, la main sur mes deux lamentables bouquins. Je n'ai jamais voulu la gloire, ni la moindre consécration, mais simplement la joie divine d'avoir accompli strictement ce que je voulais accomplir. Je voudrais que la poésie fût tout ; l'exaltation de la beauté, de l'énergie, de la bonté ; l'exhortation aux plus nobles fins de l'humanité, la musique orphique qui dompte les bêtes et range en ordre les murs des villes. Rien que ça, Monsieur Stuart ! Et ce Monsieur Stuart n'est qu'un petit joueur de flûte, que dis-je, de mirliton (2).

Je n'ajouterai pas un mot.

(1) Nom qu'on lui donnait quelquefois pour rire.

(2) Lettre datée de Saint-Tropez, 9 mars 1909.

BIBLIOGRAPHIE (1)

I. — MANUSCRITS RESTÉS INÉDITS (2)

A. ROMANS ET NOUVELLES :

Un Messie (roman inachevé ; 1889-1890) ;

Geneviève (fragment d'une nouvelle ; 1890-1891) ;

La Vengeance manquée (conte) ;

L'Expérience du Prince Christian (roman ou conte inachevé ; 1895-1896) ;

Esquisse d'un conte sans titre : (la nuit ; une maison de campagne...).

B. DRAMES :

Georges Brummel (en anglais et inachevé) ;

Esquisse d'un drame en cinq actes (sur le même thème que *le Prince Christian*) ;

L'Envoyé (1895).

C. PROSES OU POÈMES EN PROSE :

Le Dialogue sans fin (poème en prose) ;

La Nef mystérieuse (poème en prose) ;

C'est dans la fabuleuse ile de Thulé (poème en prose) ;

Des siècles passèrent (fragment) ;

Au plus haut de la montagne (fragment) ;

D'étranges enfants (poème en prose) ;

Les croix où saignent des hommes (poème en prose).

D. POÈMES :

La pluie à lourdes gouttes frappe le fleuve (inachevé) ;

Le Veilleur de la plus haute tour (inachevé) ;

A mon frère Jésus-Christ (inachevé) ;

J'ai bâti pour toi cent palais (inachevé) ;

(1) A paraître prochainement : 1° un volume de *Lettres de Stuart Merrill à ses amis* (publié sous la direction de M. Albert Mockel) ; 2° un certain nombre de lettres écrites par Merrill à Thomas B. Rudmose-Brown avec une préface de M. de V. Payen-Payne.

(2) La plupart des manuscrits laissés par Merrill sont à l'état de fragments. Il est impossible de les dater avec certitude.

J'ai voulu tenir en mes bras (fragment) ;
En arrivée (fragment) ;
O Mort, tous les chemins mènent à toi (inachevé) ;
Non, non ! Je ne veux plus chanter (fragment) ;
Le Polier (inachevé) ;
Il a néigé sur la pauvre contrée (inachevé) ;
Et les armes qu'on bat dans la flamme des forges (fragment) ;
La nuit. Nulle lueur au fond des cieux funèbres (fragment) ;
O toi, te souviens-tu des matins d'autrefois (inachevé) ;
Si tu as le courage de laisser derrière toi l'ombre des arbres (fragment) ;
Hans Weiss avec trois femmes belles. (fragment) ;
Merci, ce n'est rien, un peu de tristesse (fragment) ;
Le jet d'eau dans le jardin des montagnes (fragment) ;
As-tu senti ce soir le vent dans tes cheveux (inachevé) ;
Oui, pauvre impotent, il est là-bas (fragment).

E. TRADUCTIONS :

Traductions partielles d'auteurs français (1890) (vraisemblablement retranchées de *Pastels in Prose*, pour des raisons de librairie) ;
Poems of the Symbolists (1894) ; Traduction de poésies de MM. Verlaine, Mallarmé, H. de Régnier, Vielé-Griffin, A. Retté, Le Cardonnel, etc... avec une introduction de Stuart Merrill (1) ;
Poèmes de Laurent Tailhade : Orphelia's Flowers ; Sadness in the Garden ; Sonnet ; Florimond ; The Strange woman ;
Poems by Stuart Merrill (A collection of prose translations made by the author from the original French) ;
The Passer-by : (A comedy in one act by François Coppée, 1894).
A nos Dames de la Mort, de James Thomson (1889-1890) ;
Le Silence d'Amor, de Feona Mac Leod ;
Ave Atque Vale ; à la mémoire de Charles Baudelaire, de Swinburne.

F. SOUVENIRS LITTÉRAIRES :

Verlaine ;
M. Francis Vielé-Griffin ;
Petits Portraits : Raoul Ponchon ;
Le Sculpteur : Victor Rousseau.

G. DIVERS :

Le Parler français à Bruxelles ;
Réponse à une enquête sur le latin (enquête ouverte par la Phalange) ;

(1) C'est ainsi que la presse annonça le volume. L'introduction ne fut jamais écrite.

Projet d'un article ou d'une lettre à la glorification de Stéphane Mallarmé ;

L'Enseignement moral de Jésus (esquisse d'une étude) ;

Le Merveilleux dans la vie de Jésus (esquisse d'une étude) ;

Impressions : *Le Strompaterre, Kalmar*.

H. POÈMES EN LANGUE ANGLAISE : (1)

Ugg Brasil ;

The Siren ;

Before The Serenade ;

The Voice of the Bell ;

Sad Sister of song by the eastern sea ;

The Opium Smoker ;

In the Garret ;

The Fool's Vision ;

Two Graves by the Sea ;

Euthanasia ;

The Distant hum of hives along the distant days.

II. — OUVRAGES PUBLIÉS

A. ARTICLES DE REVUE (2) :

L'Œuvre poétique d'Arthur Symons (*Antée*, juin 1907).

Arthur Symons (*L'Aube*, janvier 1897).

Chroniques : Les Poésies ;

Les Trophées, par José-Maria de Heredia ; *Dame Mélancolie*, Emile Boissier ; *Ballades-russes*, l'abbé Hector Hoornaert ; *Feuilles au vent*, Fernand de Loubens ; *Sonnets*, Augustin de Bercenay.

(*L'Ermitage*, avril 1893).

Réflexions générales (*L'Ermitage*, juin 1893).

La Chevauchée d'Yeldis, Francis Vielé-Griffin.

(*L'Ermitage*, juillet 1893).

Chevaleries sentimentales, A.-F. Hérold ; *Fleurs de neige*, Heirclas

Rugen, (Charles Guérin) ; *D'or et d'azur*, George Suzanne ;

Tumultes, Etienne Montdoré ; *Les Vertiges*, Ernest Bonhaye ;

Voix de la plaine, des Monts et de la Mer, P. de Tournefort ;

Les Mélancolies, Raphael Damèdor . (*L'Ermitage*, août 1893).

Les Campagnes hallucinées, Emile Verhaeren ; *Salutations, dont*

(1) Ici quelques titres de poèmes dont le texte est en langue anglaise. On me les a communiqués à l'état de manuscrits. Ils sont tous achevés. Il est certain qu'ils n'ont jamais paru en France. Malgré mes recherches, je ne puis dire avec certitude qu'ils n'aient pas été imprimés en Amérique.

(2) Les articles de revue sont énumérés dans l'ordre alphabétique des revues.

- d'angéliques*, Max Elskamp ; *Les Aspirations*, Victor Remouchamps ; *Pages de joie*, Paul Gérardy ; *Dit un Page*, Edmond Rassenfosse ; *Chansons tristes*, Paul Sainte-Brigitte.
(*L'Ermitage*, octobre 1893).
- Les Ariettes douloureuses*, Roland de Marès.
(*L'Ermitage*, octobre 1893).
- Le Pèlerin passionné*, Jean Moréas. *Au Jardin de l'Infante*, Albert Samain (*L'Ermitage*, décembre 1893).
- Réponse au referendum*, ... (*L'Ermitage*, 1893, vol. II. p. 14).
- Le Prince Naïf, héritier d'une race maudite*, conte de MM. Jacques et André des Gachons. (*L'Ermitage*, février 1895).
- Quel est votre poète? Réponse*, ... (*L'Ermitage*, 1902, I, p. 179).
- Edward Diricks* (*L'Ermitage*, juin 1903).
- Le Dernier Livre de Victor Hugo*. (*L'Européen*, 7 décembre 1901).
- Émile Verhaeren : A propos de son dernier recueil de poèmes : Les Forces tumultueuses*. (*L'Européen*, 17 mai 1902).
- John Hay, poète*. (*L'Européen*, 24 décembre 1904).
- Alfred Roll* (*L'Européen*, 1^{er} juillet 1905).
- (Réimprimé dans *la Plume*, 1^{er} mars 1913, et dans le *Mercure de France*, 16 avril 1913).
- Réponse de Merrill sur l'enquête pour un prix de Rome pour les poètes* (*L'Intransigeant*, 17 mai 1906).
- Mécislas Golberg*. (*La Jeune Champagne*, n^o spécial consacré à Mécislas Golberg).
- Pages d'un cahier de souvenirs, Verlaine et Walt Whitman*.
(*Le Masque*, série II, n^{os} 9-10, 1912).
- Pierre Quillard*. (*Le Masque* S. II, n^o 3, 1912).
- Enquête sur une polémique*. (*Le Masque* S. II, n^{os} 9-10, 1912).
- Critiques des Poèmes* (Déclaration de principes).
(*Le Masque* S. III, n^o 1, 1914).
- Critiques des poèmes, Verhaeren* (*Les Blés mouvants*).
(*Le Masque*, S. III, n^o 2, 1914).
- Alexandre Dumas fils et les écrivains nouveaux. Réponse à une enquête*. (*Mercure de France*, janvier 1896).
- Lettres anglaises; Vincent O'Sullivan, (Poems)*.
(*Mercure de France*, août 1896).
- L'Art à Nice : Exposition des Pastels de Simon Bussy*.
(*Mercure de France*, 1-4, 1905).
- Charles-Louis Philippe*. (*Mercure de France*, 16-1-1910).
- Lettre pour répondre à Guillaume Apollinaire sur les funérailles de Walt Whitman* (*Mercure de France*, C. II, p. 890, 1913).
- La Question Walt Whitman*. (*Mercure de France*, 16 novembre 1913).
- Albert Mockel*. (*La Phalange*, 15 mai 1908).

- Pierre Quillard*. (*La Phalange*, 20 février 1912).
Lettre à la Phalange pour élire le Prince des Poètes.
 (*La Phalange*, 20 juillet 1912).
René Ghil. (*La Plume*, 1^{er} avril 1890).
Thulé des Brumes, d'Adolphe Retté. (*La Plume*, 15 février 1892).
Les Chansons naïves de Paul Gérardy. (*La Plume*, 1^{er} mai 1892).
Albert Trachsel. (*Le Salon de la Plume*, 1^{er} février 1893).
 (Article réimprimé dans le Supplément de *la Plume*, 1^{er} février 1903);
La Jeune littérature anglaise; Oscar Wilde. (*La Plume*, 15 mars 1893).
Congrès des Poètes. Réponse de Merrill. (*La Plume*, octobre 1894).
Lettre à Deschamps. (*La Plume*, 15 novembre 1895).
Pour Oscar Wilde, Epilogue. (*La Plume*, 1^{er} janvier 1896).
Ivanhoë Rambosson. (*La Plume*, 1-15 avril 1896).
Préface pour le prochain livre de Henri Degron : Triansons (signé
 Marlotte, 1897). (*La Plume*, 15 janvier 1898) (1).
Comment on civilise les nègres. Lettre d'un sous-officier de la
mission Marchand. (*La Plume*, 1^{er} février 1898).
Protestation contre une assertion de Maurice Le Blond (en défense
 de Paul Fort et de Francis Jammes). (*La Plume*, 1^{er} juillet 1898).
Réponse à Maurice Le Blond. (*La Plume*, 1^{er} août 1898).
Les Soirées poétiques de l'Association pour la propagation gratuite
de l'Art. (*La Plume*, 1^{er} mai 1900).
Note (Pris pour espion). (*La Plume*, novembre 1900).
Oscar Wilde. (*La Plume*, 15 décembre 1900) (1).
La Philosophie de Rodin. Rodin et son œuvre, fascicule de la
Plume. (*La Plume*, n^o exceptionnel 1900) (2).

Critique des Poèmes :

- Considérations générales*. (*La Plume*, 15 janvier 1901).
Emmanuel Signoret, le Premier livre des Elégies; Paul Souchon,
Hymne aux Muses; Louis Payen, A l'ombre du portique;
Ernest Gaubert, Les Vendanges de Vénus; L'Esprit classique et
l'esprit français. (*La Plume*, 15 février 1901).
Jean Moréas, Les Stances (III^e, IV^e, et VI^e livres).
 (*La Plume*, 1^{er} mai 1901).
Émile Verhaeren, Les Petites Légendes; Francis Jammes, Le Deuil
des Primevères; Jean Vignaud, l'Accueil; La Poésie et la reli-
gion, réponse de E. Montfort. (*La Plume*, 1^{er} juin 1901).
Adolphe Retté, Lumières tranquilles. (*La Plume*, 16 juillet 1901).

(1) Cet article réimprimé dans *Prose et Vers*, Messein, 1925.

(2) Réimprimé dans *Rodin et son œuvre*, édition de *la Plume*, 1901.

- Albert Samain, *Le Chariot d'or*; Charles Guérin, *le Semeur de cendres*. (*La Plume*, 15 septembre 1901).
 Laurent Tailhade et Edmond Rostand; Joachim Gasquet, *l'Arbre et les vents*; Saint Georges de Bouhéliier et le Centenaire de Victor Hugo. (*La Plume*, 15 novembre 1901).
 René Doumic, Emmanuel des Essarts, et Eugène Montfort — Trois articles; André Beaunier, *la Poésie nouvelle*; Saint-Georges de Bouhéliier, *les Chants de la vie ardente*. (*La Plume*, 15 septembre 1902).
 Emile Zola. (*La Plume*, 15 octobre 1902).
 Victor Hugo. (*La Plume*, février 1902, n° du centenaire).

Critique des Poèmes :

- Symbolistes, Humanistes, Naturistes et Somptuaires*. (*La Plume*, 15 janvier 1903).
 Marie Dauguet, *A travers le Voile*; Lucie Delarue-Mardrus, *Ferveur*; Comtesse Mathieu de Noailles, *l'Ombre des Jours*; J. Perdriel-Vessière, *Le Sourire de la Joconde*; Sybil O'Santrý, *la Guirlande des Jours*; Renée Vivien, *Etudes et Préludes : Cendres et Poussières*. (*La Plume*, 1^{er} janvier 1903).
Lettre dans la Libre Tribune (*La Plume*, 15 février 1903).
 Albert Mockel, *Clarès*; André Fontainas, *Le Jardin des Iles claires*; Émile Despax, *Au Seuil de la Lande*. (*La Plume*, 1^{er} mars 1903).
 Henri de Régnier, *la Cité des Eaux*; Paul Fort, *les Hymnes de feu*; Vielé-Griffin (F.), *l'Amour sacré*; Georges Perin, *Les Emois blottis*; André Mary, *Symphonies Pastorales*; Poinsoy et Normandy, *Sur les tendances de la poésie nouvelle*. (*La Plume*, 1^{er} juin 1903).
Le Rapport de M. C. Mendès sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900. (*La Plume*, 15 juillet 1903).
Réponses à l'« Occident ». (*La Plume*, 15 décembre 1903).
Souvenirs sur le Symbolisme : A propos d'un livre récent : Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs, par Adolphe Retté. (*La Plume*, 15 décembre 1903, 1^{er} janvier, 15 janvier, et 1^{er} février 1904).
Les Objets d'art en cuivre et en argent de Mlle Borghild Arnesten. (*La Plume*, 15 juin 1904).
Enquête internationale sur le vers libre. Editions du Poena, Milan, 1910).
Art et Révolte. (*La Renaissance*, 21 avril 1896).
 William Morris (*La Société Nouvelle*, juillet 1908).

Quelques écrivains anglais : J. Austen, *Katherine Morland* ; W. Pater, *Portraits imaginaires* ; H.-G. Wells, *La Machine à explorer le temps* ; Kipling, *Le Livre de la Jungle*. (*La Vogue*, 1^{er} mai 1899).
Notes sur l'art décoratif d'Armand Point. (*La Vogue*, avril 1899).
 (Article qui avait paru en tête du catalogue de l'Exposition des Œuvres d'Armand Point à Georges Petit, et qui fut réimprimé dans la *Plume* (n^o exceptionnel 1901) (1) ;
Le Chat Noir, Artistic Taverns of Paris.

(*The Curio*, 1887 ; Illustrations by Aug. Leroy).
Thirty Years of Paris (*New-York Times* Feb. 26, 1888).
Le Père Lunette (*New-York Times*, Mar., 18, 1888).
Gérard de Nerval (*New-York Times*, April 22, 1888).
Mummer and Post (Glatigny) (*New-York Times*, May 6, 1888).
Daudet's Last Book (*New-York Times*, January 20, 1889).
The Dusk of the Gods (*Evening Post* (N.-Y.), Feb., 2, 1888).
Lohengrin in Paris. (*The Evening Post* (N.-Y.), May 7, 1887).
The Legend of Siegfried.
 (*The Evening Post* (N.-Y.), Nov. 19, 1887).

Préface pour *La Viole d'ébène*, d'Albert Hennequin, Niort, 1904.

B. TRADUCTIONS

Pastels in Prose (Harper et Brothers, N.-Y., 1890).
 Traductions de poèmes d'Arthur Symons (*L'Aube*, 1896).
Le Rossignol et la Rose extrait de *The Happy Prince and Other Tales*, 1888, Oscar Wilde. (*La Plume*, 15 décembre 1900).
 Poèmes d'Ernest Dowson :
Impenitentia ultima non sum qualis, eram bonæ sub regno cynaiæ
Après-midi en Bretagne, traduit par Stuart Merrill.
 (Vers et Prose, juillet, août 1905).
Trois Poèmes d'amour, W.-B. Yeats : *Les Chevaux de l'ombre* ;
O'Sullivan à Marie Lovell ; *Le travail de la Passion*.
 (Vers et Prose, mars, mai 1905).
Près d'Avalon ; *Le Message du Vent de Mars à la Muse du Nord* ;
Fragments du Paradis Terrestre et autres poèmes de William Morris.
 (*La Société Nouvelle*, 14^e année, 1908).

C. POÈMES PARUS DANS DES REVUES ET NON RÉIMPRIMÉS

Rêve Vénitien. (*Le Fou*, 26 février 1883).
Le Gourmet (sonnet). (*Le Fou*, n^o 2, 1883).
Le Vieux Nid (*Le Fou*, n^o 3, 1883).
Rondel Lyrique (*Le Fou*, n^o 6, 9 avril 1883).
Chatterion (*Le Fou*, n^o 7, 23 avril 1883).

(1) Réimprimé dans *Armand Point et son œuvre*, édition de la *Plume*, 1904 ;

La Grand'Mère (*Le Fou*, n° 8, 30 avril 1883).
Les Japonais au Cirque. (*Le Fou*, n° 9-14 mai 1883).
Une Larme du Diable au Calvaire. (*Le Fou*, n° 10, 21 mai 1883).
Le Duo. (*Le Fou*, 4 juin 1883).
A la Morgue (*La Basoche*, mars 1885).
Retour (*Le Livre des Légendes*, juillet-août 1895).
A l'instant où sous l'aurore (Hommage à Wagner).

(*Revue Wagnérienne*, 8 janvier 1886).

Tristan et Isolde. (*Ecrits pour l'art*, 7 avril 1887).

Allégorie. (*La Wallonie*, 1887).

Argaunautes. (*La Wallonie*, 1888).

Pour celle qui filait. (*Revue Blanche*, novembre 1891).

Le Geste du Roi (en collaboration avec Retté et Mauclair).

Dans le *Mercur de France* du 1^{er} janvier 1892, Julien Leclercq donne le compte rendu de ce programme où il loue les « vers sonores » de Stuart Merrill qui a traduit un fragment choisi de la *Chanson de Roland*. (*Le Théâtre de l'Art*, janvier 1892).

Ballade of the Chinese lover (*Munsey's Weekly*, Mar. 16, 1889).

Ballade of the Outcastes. (*The Nationalist Magazine*, June 1889).

D. PROSE NON RÉIMPRIMÉE EN VOLUME :

Les Pianos, fantaisie onomatopée (*La Basoche*, juin 1885).

Le Christ de Frère Sérapion. (*La Basoche*, août 1885).

Over the Sea, Chronique (*La Basoche*, avril 1886).

Notes des Heures. (*Le Scapin*, 12 décembre 1886).

Feuillets d'un vieux cahier. (*La Wallonie*, 1888, p. 12).

Paysages et Portraits. (*La Wallonie*, 31 juillet 1889).

Impressions d'artiste (*La Wallonie*, 1890, p. 198).

Le Pays des Fleuves de Sang. (*L'Ermitage*, décembre 1891).

Drame (*La Wallonie*, VI, 1892).

Réverie sur l'Amour. (*L'Ermitage*, février 1893).

18 Mars. (*La Renaissance*, 18 mars 1896).

La Question noire aux Etats-Unis. (*L'Européen*, 21 janvier 1905).

Conte, la Route (*Vers et Prose*, mars 1911).

III. RECUEILS DE POÈMES

Les Gammes. Léon Vanier, Paris 1887.

Les Fastes. Léon Vanier, Paris 1891.

Les Petits Poèmes d'Automne. Léon Vanier, Paris 1895.

Poèmes (1887-1897) (contenant le Jeu des Epées).

(*Mercur de France*, Paris 1897).

Les Quatre Saisons. (*Mercur de France*, Paris 1900).

Une Voix dans la foule. (*Mercur de France*, Paris 1909).

IV. — ŒUVRE POSTHUME (publiée)

Prose et Vers, Préface d'André Fontainas, Albert Messein, Paris, 1925 (Collection de la *Phalange*, direction Jean Royère).

V. — ARTICLES DE CRITIQUE CONCERNANT MERRILL

- ANDREWSON (James), *Les Fastes*. (*Républicain de l'ouest*, 27 avril 1891).
 BARRAUX (Serge), *Stuart Merrill : Une Voix dans la Foule*.
 (*Revue de l'enseignement primaire et primaire supérieur*, juin 1910).
 BAUER (Henri), *Les Fastes*, ... (*Echo de Paris*, 11 mai 1891).
 BEAUBOURG (Maurice), *Gentlemen de Lettres : Régnier, Griffin, Merrill*,
 (*Revue Blanche*, décembre 1891).
 BEAUNIER (André), *Stuart Merrill*. (*Mercure de France*, janvier 1901);
La Poésie Nouvelle, (Paris *Mercure de France*, 1902, in-18). (Article
 paru dans *Mercure de France*, 1901, janvier-mars, p. 5);
 BELLOT (Etienne), *Stuart Merrill* . . . (*La Vie de Paris*, 18 mai 1911).
 BRETON (F.), *Stuart Merrill*. (*Nos Poètes*, 10 janvier 1926).
 BRIDAINE, *Les Fastes* (*La Chronique*, 21 octobre 1891).
 BRUNET (Auguste), *Les Quatre Saisons de Stuart Merrill*.
 (*La Grande France*, avril 1900).
 BRUNEMANN (Anna), *Die Moderne französische Lyrik*.
 (*Das Littarische Echo*, 1^{er} mars 1905).
 BUXTON (Richard), *Stuart Merrill* . . . (*The New Age*, Nov. 2, 1911).
 CONRADO (G.), *Giovani Scrittori Francesi, Stuart Merrill*.
 (*Per l'Arte Parma*, 17 septembre 1899).
 CRATYL, *Un poète franco-américain, Stuart Merrill*.
 (*Journal du Peuple*, 20 janvier 1919).
 DEGRON (H.), *Paysageries littéraires XI. M. Stuart Merrill*.
 (*La Plume*, 1^{er} mai 1900).
 DENSUSIANU (Ovid), *Stuart Merrill*.
 (*Vieala Noua*, 15 aug.- 1^{er} septembre 1909, 15 septembre 1909).
 DÉRIEUX (Henri), *Stuart Merrill*. (*Mercure de France*, 16 janvier 1913).
 DE ROUGEMONT (E.), *Portraits graphologiques; N° 11: Stuart Merrill*.
 (*Mercure de France*, février 1913).
 ERMITE (Fra Ermitano) *Musée de l'Ermitage; Stuart Merrill*.
 (*L'Ermitage*, janvier 1892).
 FABRY (C.), *Stuart Merrill : Prose et Vers*.
 (*La Wallonie en fleurs*, 15 mars 1926).
 FERRIÈRES, *Les Quatre Saisons*, par Stuart Merrill.
 (*Revue Nouvelle*, juin 1900).
 FONTAINAS (André), *Entretiens sur les Poètes et sur la Poésie. 1. A pro-
 pos de Stuart Merrill* (*La Belgique Artistique*, mai 1906).

Un poète américain de langue française, Stuart Merrill.

(*Le Monde Nouveau*, mars 1920).

GAUCHEZ (Maurice), *Une Voix dans la Foule, Stuart Merrill.* (Les Poètes VIII.

(Extrait de la *Revue de la Belgique*, Bruxelles, 1909).

GAUSSERM (B.-H.), *Les Fastes* . . . (*Le Livre Moderne*, 10 avril 1891).

GHIL (R.) (article non signé), *Trois Portraits, Stuart Merrill.*

(*Ecrits pour l'Art*, 7 mars 1887).

Les Gammes, par Stuart Merrill. (*Ecrits pour l'Art*, 7 mars 1887).

GILLE (Philippe), *Poèmes* (*Figaro*, 17 mars 1895).

GOURMONT (Jean de), *Litterati contemporanei, Stuart Merrill: Emporium Luglio MCMV*, vol. XXII, n° 127. (*Mercure de France*, 1926).

Stuart Merrill: Prose et Vers, Messein.

(*Mercure de France*, 1^{er} mai 1926).

GOURMONT (Remy de), *Promenades littéraires*, 4^e série. *Souvenirs du Symbolisme* (*Mercure de France*, 1920).

Le Livre des Masques (*Mercure de France*, Paris, 1896).

Litteratura Francesca, Stuart Merrill: Poèmes.

(*Il Marzocco*, 20 novembre 1897).

GREGH (Fernand), *Chez les Poètes, Stuart Merrill.*

(*La Revue*, 15 avril 1910).

HEITZ (Georges), *Stuart Merrill, Prose et Vers.* (*L'Ermitage*, n° 14, 1925).

HENNEQUIN (Albert), *Les Livres; Une Voix dans la Foule, poèmes par Stuart Merrill* (*Revue Moderne* 10 septembre 1909).

HÉROLD (A.-F.), *Petits Poèmes d'automne.*

(*Mercure de France*, mars 1895).

IBELS (André), *Lettre ouverte à Stuart Merrill.* (*La Critique*, 5 mars 1898).

JALOUX (E.), *Pour l'Anniversaire de la Mort de Stuart Merrill.*

(*Les Marges*, 15 janvier 1919).

KAHN (Gustave), *Poèmes (1887-1897).*

(*Revue Blanche*, 15 novembre 1897).

Stuart Merrill, Les Quatre Saisons.

(*Revue Blanche*, 15 septembre 1900).

KLINGSOR (Tristan), *Stuart Merrill* . . . (*L'Ermitage*, janvier 1898).

LARDY (H.), *Les Quatre Saisons, par Stuart Merrill.*

(*Sagittaire*, octobre 1900).

LAVAUD (Guy), *A propos d'un article de Stuart Merrill sur Charles-Louis Philippe.* (*Par*, février 1910).

LE BLOND (Maurice), *Poèmes (1887-1897), par Stuart Merrill.*

(*Revue Naturaliste*, décembre 1897).

Lettre à Deschamps: à MM. Stuart Merrill et Paul Fort.

(*La Plume*, 15 juin 1898).

LE CARDONNEL (Georges) et VELLAY (Charles), *La littérature Contemporaine 1905, Opinions des écrivains de ce temps.*

(Paris, *Mercure de France*, 1906, in-18).

- LECLERCO (Julien), *Stuart Merrill*. (*Mercure de France*, janvier 1892).
- LE GOFFIC (Charles), *Nos Poètes : Stuart Merrill; Une Voix dans la Foule*. (*Revue Hebdomadaire*, 7 mai 1910).
- MARLOW (Georges), *Stuart Merrill en Belgique*,
(*Mercure de France*, 17 avril 1926).
- MAUCLAIR (Camille), *Les Fastes*. (*Revue Indépendante*, 1^{er} juin 1891).
- MAUREVERT (Georges), *Stuart Merrill, Les Quatre Saisons*.
(*Iris*, juin 1900).
- Stuart Merrill*. (*L'Eclaireur de Nice*, 24 septembre 1909.)
- Pour un Américain, Grand Poète Français*.
(*L'Eclaireur de Nice*, 27 juillet 1918).
- Prose et Vers*. (*L'Eclaireur du Soir-Nice*, 24 janvier 1926).
- MAURRAS (Charles), *Barbarie et Poésie, Vers un art intellectuel*. (Deux articles sur Merrill publiés dans la *Revue Encyclopédique*.
(*Nouvelle Librairie Nationale*).
- MAUVÈRE (Géo), *Stuart Merrill*. (*Chimère*, janv. 1893).
- MEUNIER (Dauphin), *Les Fastes*. (*L'Ermitage*, juin 1891).
- MOCKEL (A.), *Stuart Merrill*. (*Mercure de France*, 1916, vol. 113, p. 385).
- Deux livres de vers*. (*La Wallonie*, août, 1891).
- Note biographique sur Stuart Merrill* (Mockel?).
(*Mercure de France*, 1915, vol. 113, p. 183).
- MORA (André), *Prose et Vers*. (*La Volonté*, 1^{er} mars 1926).
- PILON (Edmond), *Petits Poèmes d'automne*.
(*Courrier français*, mars 1895).
- Petits Poèmes d'automne*. (*Ermitage*, mars 1895).
- Un Poète, Stuart Merrill*. (*Revue de Hongrie*, (date inconnue).
- Les Quatre Saisons*. (*La Vogue*, mars 1900).
- PLOCH (Georges), *N'un Livre de Bonté*. (*Germinal*, 1^{er} mai 1900).
- Le Souvenir de Stuart Merrill*. (*Ere Nouvelle*, 12 janvier 1924).
- Stuart Merrill ou la Bonté*. (*La Vérité*, date inconnue).
- Voyage avec Stuart Merrill* (*Prose et Vers*).
(*La Volonté*, 9 janvier 1926).
- PONCHEVILLE (A.-M. de), *L'Amitié d'Amérique et de France*.
(*Mercure de France*, 1918, vol. 128, p. 221).
- QUILLARD (Pierre), *Stuart Merrill*. (*Mercure de France*, octobre 1909).
- RACHILDE, *Stuart Merrill : Les Quatre Saisons*.
(*Mercure de France*, mai 1900).
- *** Review of the lecture given by Henri de Régnier on the
symbolist mouvement and delivered at Adelphi College, 21 march
1900). (*N. Y. Commercial Advertiser*, 21 march 1900).
- RAMBOSSON, *Les Fastes*, par Stuart Merrill.
(*Revue de Littérature moderne*, 1891?)
- RAYNAUD (Ernest), *Stuart Merrill, Prose et Vers*.
(*La Muse française*, 10 mars 1926).
- REDONNEL (Paul), *Les Fastes, Stuart Merrill*. (*La Plume*, 1^{er} mai 1891).

- RÉGNIER (H. de), *Stuart Merrill* (avec un dessin d'Albert Sternier):
(*Les Hommes d'aujourd'hui*, no. 414, Vanier, Paris).
- Les Poètes d'aujourd'hui (*Mercure de France*, VIII, 1900).
- RETTÉ (Adolphe), *Stuart Merrill* (*La Plume*, 15 octobre 1891).
- Les Poètes à Fontainebleau:
(*Extrait de la Revue de Belgique*, Bruxelles, 1903).
- RIMESTAD (Christian), *Frank Poesie det nittende Aarhundrede*.
(Kobenhavn, Schuboth 1905, in-10).
- ROUGEMONT (E. de), *Portraits graphologiques, Stuart Merrill*.
(*Mercure de France*, 16 février 1912).
- ROUYEYRE (André), *Visages XXVI, Stuart Merrill*.
(*Mercure de France*, 16 octobre 1909).
- ROYÈRE (Jean), *Une Voix dans la foule*. (*La Phalange*, 20 août 1909).
- RUDMOSE-BROWN (T.-B.), *French Literary Studies*:
(Dublin and London, 1917).
- SAINT-JACQUES (Louis), *Stuart Merrill*. (*La Plume*, 1^{er} mars 1895).
- Poèmes de Stuart Merrill (*La Plume*, 1^{er} janvier 1898).
- Expertises; XXIII : A propos de Stuart Merrill.
(*La Plume*, 1^{er} février 1898).
- SAINT-PAUL (Albert), *Stuart Merrill : Une Voix dans la foule*.
(*Le Voltaire*, 26 février 1909).
- La Quinzaine poétique : Stuart Merrill; Une Voix dans la foule.
(*Le Siècle*, 5 mars 1910).
- SALMON (André), *La Légende de Stuart Merrill*.
(Vers et Prose, Juillet-septembre 1909).
- SANTO (Alberto), *Escriptores Frances, Stuart Merrill* (avec portrait en silhouette, par Barao de Santo Alberto).
(*Revista Contemporanea*, novembre 1900).
- SECHÉ (Alphonse), *Les Tendances de la poésie contemporaine*.
(*Grande Revue*, novembre-décembre 1912).
- SCHINZ (Albert), *Foreign Legion of French Writers*.
(Bookman, March 1916).
- SOURCADE (Guy de), *Œuvres Posthumes de Stuart Merrill*.
(*Le Havre Eclair*, 24 décembre 1925).
- STANTON (T.), *A French-American Poet*. (*The Dial*, January 20 1916).
- SYLVESTRE (Armand), *Chronique littéraire*.
(*Le Journal*, 5 octobre 1895).
- THOMPSON (Vance), *Vance Thompson's pen-pictures of French makers of modern literature* (*The Sun*, July 12 1914).
- French Portraits : being appreciations of the writers of young France
(R.C. Badger, in-8, Boston, 1900).
- JOHN OF THORN, *Pour Stuart Merrill*.
(*Journal du Luxembourg*, 21-22 et 26 avril 1908).
- VAN DOOREN (J.-J.), *Une Voix dans la Foule, le nouveau livre de Stuart Merrill* (*Extrait de la Jeune Wallonie*, août 1909).

- VERNE (Maurice), *Littérature américaine d'expression française*.
(*Information*, 23 septembre 1918).
WILLENNES (Ch.), *Les Fastes* (*La Paix*, 26 mai 1891).

ARTICLES DE REVUES NON SIGNÉS OU SIGNÉS D'INITIALES SEULEMENT (1)

- Th. B., ... *Les Quatre Saisons* . . . (Durendal, juillet 1900, Bruxelles).
*** *Relatif à la Poésie. En marge de « Par la lumière peinte », de Jean Royère* (*Les Marges*, 15 juin 1919).
*** *Décadentes et Détraqués*.
(*La Revue Littéraire et Artistique*, octobre 1887).
*** *Les Quatre Saisons* (*Ermitage*, mai 1900).
*** *Les Fastes* (*Progrès artistique*, 16 avril 1891).
*** *Les Fastes* (*Entretiens politiques et littéraires*, avril 1891).
*** *Les Fastes, par Stuart Merrill*.
(*L'Art Moderne*, 8 mars 1891, Bruxelles).
*** *Les Fastes, par Stuart Merrill* . . . (*La Nation*, 17 mars 1891).
P. Q., *Les Fastes, par Stuart Merrill*. (*Mercure de France*, août 1891).
*** *Un Poète : Stuart Merrill* . . . (*Revue de Hongrie*, 15 août 1909).
*** *Une Voix dans la Foule* . . . (*Revue de Paris*, septembre 1909).
*** *Poèmes, par Stuart Merrill* . . . (*La Trêve Dieu*, décembre 1898).
*** *Prose et vers, par Stuart Merrill*. (*Comeodia*, 23 janvier, 1926).
*** *Prose et Vers. (L'Indépendance belge, Bruxelles, 17 janvier 1926)*.
*** *Stuart Merrill, Prose et Vers* (*L'Avenir*, 30 mars 1926).
*** *Une Voix dans la Foule. (Les Hommes du Jour, 23 octobre 1909)*.
*** *Causerie littéraire (Poèmes)* . . . (*Revue Pédagogique*, 15 mai 1898).
*** *Les Quatre Saisons* (*Revue Blanche*, 15 septembre 1900).
*** *Les Quatre Saisons* (*Ermitage*, mai 1900).
R. de F., *Lettres inédites d'Elémir Bourges*.
(*Le Figaro*, 21 novembre 1925).
M. G., ... *Stuart Merrill; Une Voix dans la Foule*.
(*Revue de Belgique*, septembre 1909).

La Gardeuse de Paons, pour le tombeau de Stuart Merrill, 21 poèmes publiés par Léon Vêrane (Mistral, Cavaillon, 1917-1918).

VI. — ICONOGRAPHIE

- Stuart Merrill, Dessin de Rouveyre, accompagné d'un article de Pierre Quillard* (*Mercure de France*, 16 octobre 1909).

(1) Il va de soi qu'il est question de Merrill dans tous les ouvrages relatifs : soit à la poésie française contemporaine, soit, *a fortiori*, au symbolisme. Merrill a également sa place dans de nombreuses anthologies. Enfin, il est fait allusion à son œuvre dans la plupart des ouvrages relatifs à l'histoire de la littérature contemporaine).

Stuart Merrill, par Albert Sterner (1).

(*La Plume*, supplément du 13 octobre 1891).

Portrait en silhouette de Stuart Merrill, par Santo Alberto.

(*Revista Contemporana*, novembre 1900).

Dessin, par E. Sacchetti (avec un poème dédié à Merrill) (*Poesia*).

Masque de Merrill (*Les Masques*, de Remy de Gourmont).

Photographie de Merrill (avec *Souvenir Automnal*).

(*Almanach de la Roulotte*, 1904).

Photographie de Merrill, dans (*Je Sais tout*, 10 septembre 1909).

VII. — POÈMES DE STUART MERRILL MIS EN MUSIQUE

Petits Poèmes d'automne (Musique de M. Irénée Bergé).

Chanson de Pâques, chant et piano (Ed. Maurice Senoré, 1925).

VIII. — TRADUCTION DE L'ŒUVRE DE STUART MERRILL

Contemporary French Poetry: Dix poèmes de Stuart Merrill, traduits en vers anglais par Jethro Bithell (Walter Scott Pub. Co, N.-Y., Melbourne, and London).

(1) Ce portrait est vraisemblablement le même qui figure dans *Les Hommes d'aujourd'hui* (1892) et dans *The Sun*, July 12, 1912.

ERRATA

Page 64, note 3, lire : William Morton au lieu de : Thomas.

Page 72, 4^e alinéa, 6^e ligne, lire : Spenser au lieu de : Spencer.

Page 108, note 2, lire : page 121 au lieu de : 118.

INDEX

- Abadie (M.), 266.
 Adam (Paul), 25, 64, 90.
Album des légendes, 97.
Almanach des poètes, 126, 128.
Almanach de la Roulette, n. 154.
 Angelico (Fra), 78.
Antée, 152, 239.
 Apollinaire (G.), 89.
 Arène (Paul), n. 37.
 Arnold (Mathew), 74, 94, 189, 199, 212, 218.
Art, 113.
Art social, 36.
Aube, n. 188.
 Aurevilly, 24, 25, 37.
 Austen (Jane), 239.
 Baju, 26, 29, n. 36.
 Bakounine, 96.
 Baldensperger, n. 255.
 Banville, 229, 242, 262.
 Barrès, 91.
Basosche, 42, n. 49, 51.
 Barthou (L.), n. 135.
 Baudelaire, 12, 24, 29, 30, 33, 35, 36, 37, n. 42, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 56, 65, 68, 75, 117, 135, 159, 180, 189, 194, 195, 217, 229, 238, 242, 252, 257, 265, 268.
 Bauer (Henry), 90.
 Bazalgette, n. 165, 166, n. 168, n. 169, n. 170, n. 171.
 Beaunier (A.), n. 264.
 Beethoven, 108.
 Becque, 38.
Belgique artistique et littéraire, n. 153.
 Bellenger, 67.
 Béranger (H.), n. 37.
 Berlioz, 39.
 Bernard (E.), 34, 68.
 Bernard (V.), 265.
 Bertholo, 174.
 Bjoerson, 36, 38.
 Blake, 88.
 Blossom (E.), 15.
 Bloy (L.), n. 37.
 Boès, 126.
 Bouhéliier (St. G.), n. 124, 240.
 Bois (F.), 68, n. 111.
 Boissier, 266.
 Botticelli, 78.
 Bouchor (M.), n. 37.
 Bourges (E.), n. 37, 73, 88, 119, 143.
 Bourget, n. 32, 35.
 Boylesve, 37, 96.
 Bradley, n. 222.
 Brémont, n. 219, 220, n. 222, n. 223, 224, 229.
 Browning, 13, 212, 239.
 Burke (Ed.), 41.
 Burne-Jones, 38, 78.
 Byvanck, 36.
 Campin, 120.
 Carlyle, 39, 149.
 Castelucho, 173.
 Céard, 38.
 Chaix (Marie), n. 61.
Chat noir, 24.
 Chateaubriand, 37, 95, 189.
 Chavannes (P. de), n. 37.
 Chénier, 185.
 Chéret, 34.
 Claude (Louis), 207.
 Claudel, 39, 171, 219, 241.
 Clemenceau, 153.
 Clerget (F.), 64.
 Couve, 12.
 Colas, 69.
 Coleridge, 12, 38, 199, 200, 253, n. 261.

Collière (Marcel), n. 24.

Colozi (G.), 266.

Comte, 149.

Coppée, 39.

Courrier français, n. 107.

Courrier de la Presse, 152.

Crane (Walter), 85, 144.

Cros (Ch.), 26.

Dante, 37, 135.

Darwin, 33, 108, 197.

Darzens, 20, 22, 25.

Daudet, 64, 91, 229.

Debussy, 34, 105.

Décadent, 29, 30, 34, n. 35, 43.

Décadence, 30.

Declareuil, n. 37.

Degas, 34.

Degras, n. 37.

Degron, 115, 126, 127, 181.

Delcassé, 171.

Della Robbia, 84.

De Marès, 37, 265.

Denise, n. 37.

Denis, 69.

Derème, 224, 267.

Déricieux, n. 77, 251.

Deschamps (L.), n. 35, 64, 126.

Deschanel, n. 111.

De Souza, 147.

Despax (E.), 241.

Dierx, 24, n. 37, 39, 62.

Diricks, n. 148.

Donatello, 78.

Dorian Tola, n. 12.

Dowson, 108.

Dreyfus, 109, 125.

Dubedat (G.), 33

Dubus (É.), 35.

Dujardin, 31, n. 32.

Du Plessys (M.), n. 37.

Dunos, n. 217, n. 228.

Dupré, 18.

Écho de Paris, 36.

Écrits pour l'Art, n. 30, 33, 35, n. 36, 45,

63, 64, 70.

Ellis Havelock, 206.

Elskamp (M.), n. 69.

Emerson, 12, 38, 149.

En Dehors, 95.

Entretiens pol. et litt., 35, 95.

Épreuve litt., 97, 113.

Ermitage, 35, 37, n. 37, 38, 88, 89, 92,

93, n. 94, n. 95, 96, 107, 113, 115,

125, 126, 128, n. 142, 146, n. 154,

n. 195, n. 218, n. 219, n. 220, n. 224,

n. 227, n. 237, n. 241, n. 243.

Eschyle, 68.

Européen, 146.

Evening Post (N.-Y.), 63.

Fawcett, 42, 62, 82.

Fénéon, 64.

Figaro, n. 31.

Fitz Randolph (Ed.), 15.

Fitz Randolph (Thomas), 15.

Flaubert, 35.

Floupette (pseudo), 26.

Forain, 34.

Fontainas, 16, 20, 21, 22, n. 24, 35, 37,

n. 66, 113, 115, n. 129, 148, 149, 150,

152, 153, 162, 172, 174, 175, 179, 185,

197, 202, n. 203, 207, n. 210, n. 211,

n. 213, n. 219, n. 220, 255, 259, 266.

Fort, 35, 39, 68, 87, 89, 129, 143, 147,

148, 173, 176, 226.

Fou, 20, 21, 22.

Fouillé, 195.

France, n. 37, 110, 265.

Franck (César), 34, 108.

Fulleston (Wm. M.), 64.

Gasquet, n. 37.

Gauguin, 39, 67, 68.

Gautier, n. 42, 62, 242.

Geddes Patric, 197.

Géraudel, 91.

Germain (A.), n. 37.

Ghil, 19, 20, 22, 24, 26, 29, 30, 31, 33,

34, 35, 42, 44, 45, 47, 48, 55-58, 62,

63, n. 69, 76.

Ghirlandajo, 78.

Gide (A.), 39, 88, 147.

Glatigny, 64.

Goblet, 21.

Goethe, 177, 223.

Goldberg, n. 148.

- Goncourt (Les), 52, n. 53.
 Goncourt (Éd. de), 252.
 Gosse (E.), 18, 67, 68.
 Gourmont (R.), 47, 68, 69, 111, 181, 208, 252, 267.
 Gourmont (J.), 267.
 Gros (P.), n. 37.
 Guérin, 115, 138, 158, 203, 265.
 Guillaume (Le duc), 88.
 Guillaumet (E.), 20, 21, 22.
 Guyau, 206.

 Halliday, 36.
 Hamon (A.), n. 111.
 Hawkins, 69.
 Hawthorne, 42.
 Hay John, 171.
 Hegel, 30.
 Heine, 38, 105.
 Hello, 37.
 Helmholz, 33.
 Hennequin, 12, 230.
 Henry (Charles), n. 32.
 Heredia, 24, 39, 77, n. 93, n. 126, 217, 237, 238, 251, 268.
 Héroid, n. 24, 37, 39, n. 66, 72, 142, 146, 148, 153, 157, 174, 176, 230, 252.
 Horne (Herbert), 108.
 Howells, 42, 65, 86.
 Hugo, 21, 22, 33, 45, 68, 110, 135, 149, 172, 185, 217, 227, 239, 242.
Humanité nouvelle, n. 111.
 Huret (J.), 36, n. 111.
 Huxley, 36.
 Huysmans, 26, 35, 39, 42, 62, 229, 235, 264.

 Ibels, 69.
Ibis, 126.
 Ibsen, 36, 38, 108, 110, 116, 149.
 Indy (Vincent d'), 34.

 Jaloux, 89, n. 89, 147, 265.
 James (H.), 174.
 Jammes (F.), n. 69, 111, 173, 191, 241, 265, 267.
 Jarry, 39.
 Jaurès, n. 111.

Jeune Belgique, 22, 35.
 Jouve (H.), 22.
 Jubainville (A. de), 73.
 Jullien, 38.

 Kahn, 31, 32, 36, 39, 45, n. 69, 72, 115, 252, 254.
 Keats, 58, 81, 88, 94, 189, 217, 218, 222, 251.
 Kipling, 239.
 Klingsor, 115, 126.
 Knoppff, 66.

 Laforgue, 25, 26, 32, 34, 35, 69, 88, 92, 108, 165, 208, 230.
 Laing (Emma), 16.
 Laing (W.), 15.
 Lalou (R.), n. 154.
 Lamarck, 33.
 Lamartine, 37, 68, 95.
 Lammenais, 149.
 Lanier (Sidney), 42.
 Lantoine, 19.
 Le Blond, 115, 124.
 Le Bon, 149.
 Le Cardonnell, 25, 26, 37, 38, n. 93, 230, 231, 265.
 Leclercq (J.), 67.
 Leconte de Lisle, 29, 225.
 Lefèvre (G.), 20.
 Le Goffic, n. 69.
Le Journal, 38.
 Lemaître, 38.
 Lemonnier, 42.
 Lerberghe (Ch. Van), n. 90.
 Leroy (Grégoire), n. 153, 175.
 Lincoln, 165.
 Lippi, 78.
Livre des Légendes, 128.
 Louys, 37, 39, n. 69, 90, 97, 188.
 Lulli, 71.
Lutèce, 25, 26.
 Lytton (Bulwer), 31.

 Mac Leod (Fiona), 232, 233.
 Maeterlinck, 35, n. 37, 38, 39, 68, 69, 116, 147, 230.
 Magne (M.), n. 68.
 Maurevert (G.), n. 25.

Malory, 74.

Mallarmé, 10, 12, 19, 24, 26, 29, 30, 31,
n. 32, 33, 34, 35, 38, 39, 44, 45, 48,
51, 56, 62, 69, 82, 88, 89, 92, 105, 108,
112, 113, 115, 116, 148, 155, 208, 229,
230, n. 252, 267.

Manet, 34.

Marie de France, 74.

Marinetti, 266.

Marivaux, 55.

Marlow (G.), n. 153, 174, 175.

Marlowe (C.), 68, n. 90.

Margueritte, 88.

Martino, n. 35, n. 26, n. 30, n. 48,
n. 53.

Marx (R.), 96.

Masque, n. 172, 175, 177, n. 219, 222,
n. 226, n. 228.

Magnin (Ch.), n. 219.

Mauclair, 10, 11, 38, 39, 68, 69, 90, 97,
143, n. 222, 236, n. 242, 265.

Maupassant, 35.

Maurras (Ch.), 37, 153.

Mazel (H.), 37, 89, 96.

Mac Ilvanie, n. 41, 42.

Mac Vicar (H.), 65.

Meissonnier, 62.

Mellen (Grenville), 16.

Memmi (L.), 78.

Mendès, 39, 68, n. 217.

Mercure de France, 35, 38, 39, 95, 97,
n. 107, 111, 116, 118, 125, 128, 146,
147, n. 154, n. 165, 175, 188, 265,
n. 281.

Mérovak, 153.

Merrill (Geo.), 16, 17.

Merrill (Wm.), 17.

Milsond, 9, 12, n. 221.

Mirbeau, 35, 90.

Mistral, n. 37.

Mikhaël 20, 22, 23, n. 24, 25, 32, n. 69,
72, 113, 121, 229, 235, 260.

Mill (Stuart), 199, 200.

Mockel, 34, 37, 41, 43, 45, 65, 66, n. 69,
78, 81, 85, 97, 98, n. 102, 147, 148,
163, 174, 175, 176, n. 177, 181,
n. 241, 243, n. 245, n. 248, 266, 267,
268.

Moderniste, n. 30.

Monet, 34, 39.

Montfort, n. 124.

Moore (G.), 108.

Moréas, 25, 31, 34, 35, 37, 38, 39, 64,
67, 72, 89, 90, 111, 124, 147, n. 148,
181, 225, 239, 267.

Moreau, 34, 62, 72, 78, 116, 122.

Morice (Ch.), 24, 31, 35, 37, 38, 64,
67, 68.

Morris (W.), 13, 34, 36, 74, 79, 96, 108,
113, 122, 133, 144, 149, 155, 156, 160,
193, 194, 195, 196, 197, 213, 226,
228, 234, 239.

Napoléon (Louis), 19.

Napoléon (Victor), 19.

Nerval (G. de), 64, 92, 129.

New-York Sun, 95.

New-York Times, 64.

Nietzsche, 11, 38, 108.

Nordau (M.), n. 111.

Nouvelle Revue, 62.

Nouvelle Revue parisienne, 115.

Nouvelle Rive Gauche, 24, 25.

Novalis, 29.

Noyes (Carleton), n. 167, n. 171.

Œuvre sociale, n. 111.

Olin (P.), 43.

Orfer (L. d'), 24, n. 32.

O'Sullivan (V.), n. 111, 176.

Painlevé, 149.

Paris (G.), 74.

Paris moderne, 25.

Pater (W.), 66, 239.

Parish (Maxfield), 158.

Pascal, 37.

Péguy (C.), 265.

Père Painard, 95.

Pepperell (Sir Wm.), 16.

Peyrot (M.), 62.

Phalange, 152, n. 154, n. 156, 175
n. 179.

Philippe (Ch.-L.), 181.

Picard (G.), n. 252.

Picquart, 153.

Pilon (E.), 88, 109, n. 110, 115, n. 116,

- n. 127, 143, n. 144, n. 146, n. 178, 204, 207, 265.
- Pioch (G.), n. 178, n. 190, n. 191, 240.
- Pleiade, 30, 35.
- Plessys (du), n. 69.
- Plowert (pseudo), 261, 262.
- Plume, n. 31, 35, 36, 38, n. 46, 63, 64, 70, n. 74, 82, 89, 91, n. 94, 95, 97, n. 107, 110, 111, 115, 125, 126, 128, 144, 145, n. 154, n. 188, n. 196, n. 206, n. 215, n. 217, n. 218, n. 219, n. 222, n. 223, n. 225, n. 227, n. 228, n. 238, 239, 240, 241, n. 244.
- Poe (E. A.), 12, 13, 35, 38, 42, 45, 47, 50, 55, 68, 69, 149, 191, 194, 195, n. 217, 221, 222.
- Poë Lugné, 38.
- Point (A.), 88, 113, 143, 144, 241.
- Poitevin, n. 37.
- Poizat, n. 30.
- Pouchkine (A.), 38.
- Prud'homme (S.), 39.
- Prud'hon, 149.
- Quillard (P.), 19, 22, 62, 65, 68, 72, 74, 79, 97, 121, 147, 148, 175, 176, 181, 213, 267.
- Rachilde (Mme), 25, 64, 68, 94, 254.
- Raffaelli, 34.
- Rambosson (I.), n. 37, 265.
- Rassenfosse, 84.
- Raynaud (E.), 12, 25, 35, n. 36, n. 37, n. 64, n. 67, n. 68, 90, 108, 125, n. 142, 217.
- Rebell (H.), n. 37, 38, 90, 96.
- Redon, 66, 68, 69, 84.
- Renaissance. artistique et littéraire, 32, n. 225.
- Régnier (H. de), 25, 33-35, 38, 39, 45, 52, 55, 62, 65, n. 69, 72, 82, 89, n. 93, 97, 98, 107, 111, 115, 125, 143, 147, 173, 230, 235, 266, 267.
- Renan (E.), 68, 198, 199.
- Retté (A.), 37, 38, 67, 68, 82, 88-90, 98, 99, 106, 111, n. 251.
- Révolution, 95.
- Revue blanche, 36, 115.
- Revue des Deux Mondes, 32.
- Revue des Revues, 128.
- Revue indépendante, 26.
- Revue libertaire, 97.
- Revue naturaliste, 115.
- Revue pédagogique, 115.
- Revue socialiste, n. 111.
- Revue wagnérienne, 31, n. 43.
- Reynold, 194.
- Richepin, 39.
- Richettes, 84.
- Rimbaud, 25, 29, 32, 33, 35, 47, 68, 69, n. 90, 92, 99, 230, 265.
- Robert, 19.
- Rodenbach (G.), n. 37, n. 69.
- Rodin, 34, 159.
- Rodo (Niederhausern), 173.
- Roinard, 64.
- Roh (A.), 241.
- Roll (G.), 25.
- Rollinat, 24.
- Rongier (E.), n. 37.
- Ronsard, 67, 76, 94, 185.
- Rops, 66.
- Rossetti (D. G.), 12, 13, 34, 66, 78, 80, 99, 122, 135, 239.
- Rousseau (J.-J.), 129.
- Rousseau (Victor), 174, 241.
- Roux (St. P.), 111, 152, 153.
- Royère (J.), 156, n. 179.
- Rudmose-Brown, n. 47, 150, n. 167, 191, 192, n. 194, n. 197, n. 199, 212, 215, 217, 228, n. 265.
- Ruskin, 9, 142, 144, 149, 193-195, 217, 221, 240.
- Sainte-Beuve, 207.
- Saint-Graal, 37.
- Saint-Jacques (L. de), n. 107.
- Saint-Maurice (R. de), 62.
- Saint-Paul (A. de), 69.
- Salandi, 38.
- Salmon (A.), 88, 89, 147, 148.
- Salvus (E.), 62.
- Samain (A.), 26, 39, 55, 64, 265.
- Sarrazin (G.), 122.
- Scapin, 26, 28, 30, n. 31, 43.
- Schaeffle, 96.
- Schopenhauer, n. 34, 108.
- Schumann, 39, 152.

- Schwob (M.), 147.
 Shakespeare, 65, 68, 72, 77, 116, 122, 241, n. 251.
 Sharp (Wm), 230.
 Shelley, 68, 69, 88, 142, 149, 198, 217, 220, 222, n. 251.
 Signoret (E.), 37, n. 69, 265.
Société nouvelle, n. 144, 149, n. 155, n. 194, n. 195, n. 196, n. 226, n. 228, n. 234.
 Souchon, n. 37.
 Soury (P.), 64.
 Spenser, 74.
 Spencer (H.), 36.
 Sterner (A.), 111.
 Sturges (J.), 42, 78.
 Swift, 12.
 Swinburne, 13, 35, 45, 58, 66, 72, 74, 217, 239, 252, 257.
Symboliste, 30.
 Symons (A.), 12, 108, 125, 188, n. 225, 232, n. 239, n. 264.
 Tailhade (L.), 25, n. 69.
 Tailhède (de la), n. 37, 39, 231.
 Taine, 10.
 Tardivaux (R. Boylesve), n. 37.
 Tennyson, 13, 35, 38, 72, 74, 78, 82, 113, 122, n. 123, 239, n. 251.
 Thomson (J.), 66, 103, 111, 125, 232-234.
 Tolstoï, 36, n. 37, 38, 110, 149.
 Tombeur (H.), 42.
 Tourgueneff, 38.
 Träschel, 67, 241.
 Trézenik, 24, 25.
 Valéry (P.), 9, 39, n. 55, 224, 266.
 Valée (L.), 126.
 Vallette (A.), 26, 28, 31, 35, 153.
 Vanier (L.), 24, 44, n. 69.
 Van Lerberghe, 68, 82.
 Van Ormelingen (Vanor), 20, 21.
 Vanor (G.), 38.
 Venancourt (D. de), n. 37.
 Vérane (L.), 178, 265.
 Verhaeren (E.), 34, 39, 45, 97, 132, 147, 154, 170, 173, 174, 178, 183, 265.
 Verlaine, 19, 24-26, 29-39, 47, 48, 52-54, 62, 63, 67-69, 72, 87, 88, 92, 94, 95, 98, 99, 105, 108, 153, 175, 180, 181, 185, 217, 228, 230, 242, 244, 245, 255, 267.
 Verne (M.), n. 69.
 Veronèse, 78.
Vers et Prose, 147, n. 148, n. 154.
 Vicaire (G.), n. 37, 153.
 Viel-Griffin (F.), 12, 25, 34-36, 38, 39, 45, 58, 62, 97, 98, 127, 147, 174, 211, 230, 235, n. 243, 252, 253.
 Vignier (Ch.), 25, 31.
 Vigny (de), 95, 216, 221.
 Villiers de l'Isle Adam, 12, 24, n. 32, 34, 37, 47, 92, 208, 229, 235.
 Villon, 87.
 Vinci, 143.
 Virgile, 145, 166.
 Visan (de), 147.
 Vivier (R.), 266.
Vogue, 30, 32, n. 37, 44, 125, 128, n. 154, 165, n. 196, n. 200, n. 226, 239.
 Voguë (de), 12.
 Voltaire, 36.
 Wagner, 11, 31, 34, 38, 39, 42-44, 48, 63, 65, 70, 71, 77, 105, 108, 115, 116, 208.
Wallonie, 30, 43, 63, 66, 70, n. 77, 78, 80, 113, 120, 121, n. 202.
 Watteau, 52-54, 70, 72.
 Webb (S.), 144.
 Whitman (W.), 12, 13, 16, 32, 86, 136, 149, 153, 154, 165-167, 170-173, 175, 188, 189, 190, 192, 195, 197, 213, 214, 217, 228, 242, 267.
 Wilde (O.), 13, 44, 66, 89-92, 108, n. 111, 116, 121, n. 144, 160, 163, 195, 196, 202, 208, 210, 216, 217, 224, 234, 235, 240, 257, 267.
 Wilden (D.), n. 153, 175.
 Wyzewa (T. de), 31, 264.
 Yeats, 109, 142, 234.
 Zola, 26, 28, 35, 91, 109, 110, 131, 187, n. 188, 239, 240, 265.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS.	111
INTRODUCTION.	7

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER. — PREMIÈRES ANNÉES.

1. L'Enfance.	13
2. L'Écolier	18
3. Les heures qui précéderent la naissance de la poésie nouvelle	23

CHAPITRE II. — TABLEAU SOMMAIRE DE QUELQUES ASPECTS DU « SYMBOLISME »

NAISSANT	28
--------------------	----

CHAPITRE III. — JEUNESSE.

1. Les Années d'Amérique (1884-1892)	40
2. <i>Les Gammes</i> (1887)	44
3. <i>Les Gammes</i> (suite)	52
4. Les Années 1887-1892	63
5. <i>Les Fastes</i> (1891)	69
6. Dernier voyage aux États-Unis	84

CHAPITRE IV. — MATURITÉ.

1. « Throwing off the Yoke »	87
2. <i>Le Credo</i>	92
3. <i>Petits Poèmes d'Automne</i> (1895)	98
4. Les Années 1896-1897	107
5. <i>Poèmes (1887-1897)</i>	112
6. Prose (1887-1897)	115

CHAPITRE V. — DERNIÈRE ÉTAPE DE L'ÉVOLUTION VERS LA SIMPLICITÉ.

1. Les Années 1898-1900	124
2. <i>Les Quatre Saisons</i> (1900)	126
3. Haute-Claire	142

CHAPITRE VI. — AGE MUR.

1. Les Années 1901-1903	145
2. Fiançailles et mariage	148
3. <i>Une Voix dans la foule</i> (1909)	152
4. Dernières Années, ...	173
5. Un volume posthume : <i>Prose et Vers</i> , et quelques poèmes inédits .	179

SECONDE PARTIE

CHAPITRE PREMIER. — L'HOMME MORAL — L'INTELLECTUEL.

1. Le caractère et les idées sociales	185
2. Idées religieuses et philosophiques	197

CHAPITRE II. — L'ARTISTE	216
------------------------------------	-----

CHAPITRE III. — LE TRADUCTEUR	229
---	-----

CHAPITRE IV. — LE CRITIQUE	236
--------------------------------------	-----

CHAPITRE V. — LA TECHNIQUE.	242
-------------------------------------	-----

CONCLUSION.	264
---------------------	-----

INDEX.	283
----------------	-----

Vu

le 22 mars 1927,

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
FERD. BRUNOT

Vu

et permis d'imprimer,

LE RECTEUR
DE L'ACADÉMIE DE PARIS
S. CHARLÉTY

